تہذیب و تخلیق

ڈاکٹر سجّاد باقر رضوی

مقتدرہ قومی زبان ○ اِسلام آباد

تہذیب و تخلیق

سلسلہ مطبوعات :

مقتدرہ : ۱۵۹

شعبہ ادبیات (طبع نو) : ۱۷

○

طبع اول : جون ۱۹۸۷ء

تعداد	:	ایک ہزار
قیمت	:	۴۵ روپیے
طابع	:	المعارف، گنج بخش روڈ، لاہور بوساطت نیا پیام پرنٹرز، لاہور
ناشر	:	ڈاکٹر وحید قریشی (صدر نشین)

مقتدرہ قومی زبان، ۱۹ - ڈی (غربی)

بلیو ایریا، الیف ۱/۶، اسلام آباد

○

تہذیب و تخلیق

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی

مقتدرہ قومی زبان ۰ اسلام آباد

۱۹۸۷ء

عرضِ ناشر

تہذیب و تخلیق ادب کے طلبا کی نصابی ضروریات پوُرا کرتی ہے۔ اس لیے اسے بطور نصابی کتاب شائع کیا جا رہا ہے۔

فہرس

پیش لفظ

میرا خیال ہے کہ جدید تنقید کو تین فرائض انجام دینے چاہئیں :

۱ - تنقید کے لیے یہ لازم ہے کہ زندگی کو فن کے معیار سے ناپے اور فن کو زندگی کی کسوٹی پر پرکھے - یہ دونوں باتیں بیک وقت ضروری ہیں - محض اسی طرح فن تنقید حیات اور زندگی تنقید فن ہو سکتی ہے - زندگی اور فن کے رابطے میں فن کو جمالیاتی ، فکری اور جذباتی توانائی زندگی سے ملتی ہے اور زندگی کو جمالیاتی ، اقداری اور تہذیبی دلکشی اور لذت ، تنظیم توازن اور تناسب فن سے حاصل ہوتا ہے -

۲ - تنقید کو مروجہ علوم اور فن کے درمیان سفارت کی خدمت انجام دینی ہے - تخلیقی فنون سے بے نیاز ہو کر علوم بنجر تعصبات کا شکار ہو جاتے ہیں - علوم سے بے نیازی برت کر تخلیقی فنون انتشار ، لا معنویت اور سستی جذباتیت کی گرفت میں آ جاتے ہیں - جب علوم اور فنون کے درمیان رابطہ قائم نہ رہے تو علم پھپھوند اور فن جھاگ بن جاتا ہے - اور وہ معنویت جو علم ، فن اور زندگی کے مثلث سے پیدا ہوتی ہے ختم ہو جاتی ہے -

۳ - تنقید کو اپنے نظری اور عملی دونوں عوامل کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں رکھنا چاہیے - یہ بڑی نازک بات ہے اور ایسے با ذوق ناقدوں کا وجود اللہ تعالیٰ کی رحمت ہے جو ''نظر'' اور ''عمل'' میں تفاوت پیدا نہیں ہونے دیتے - ہر ایک جانتا ہے کہ ''نظر'' و ''عمل'' میں تفاوت منافقت ہے ، اس کے باوجود عملی تنقید کرتے وقت ، پیشتر اس کے کہ وہ یہ دیکھیں کہ فن پارہ فن کے معیار پر بھی پورا اترتا ہے یا نہیں ، ہمارے اکثر ناقد ہر فن پارے کو نظریات کے قطب مینار کی بلندیوں تک پہنچا دیتے ہیں ـــــ آپ چیونٹی کو ہاتھی پر بٹھائیں یا ہاتھی کو چیونٹی پر کھڑا کریں دونوں باتوں کے معنی ایک ہی ہیں - یقین کیجیے اس عمل میں نہ چیونٹی کا کوئی نقصان ہوگا نہ

ہاتھی کا ـــــ مگر ذرا اس عمل کی معنویت پر غور کیجیے! ـــ "نظر" و "عمل" کا رابطہ زبردست روحانی تنظیم کا نتیجہ ہوتا ہے۔ادب اور فن میں اس روحانی تنظیم کو ہم "ذوق کی تربیت" کا نام دیتے ہیں۔ میں خود کس حد تک "نظر" و "عمل" کا رابطہ استوار کرنے میں کامیاب ہوا ہوں، یہ میں نہیں بتا سکتا تاہم میں نے اس کی کوشش ضروری کی ہے۔

اس کتاب کے مختلف مضامین پچھلے چھ سات برسوں میں لکھے گئے ہیں۔ ان مضامین میں خواہ آپ کو کوئی معین نظریہ نہ ملے لیکن ایک زاویہ نظر ضرور ملے گا۔ میں نے زندگی اور فن کو کسی نظریے کے تحت پرکھنے کے بجائے کوشش یہ کی ہے کہ زندگی اور فن دونوں کو زندگی اور فن کے حوالے سے پرکھا اور جانچا جائے، وہ اس طرح کہ زندگی میں فن اور فن میں زندگی کی تلاش کی جائے۔ زندگی اور فن میں مشترک قدر ایک ہے، اور وہ ہے تخلیق۔ اگر تخلیق ہے تو زندگی زندگی ہے اور فن فن ہے ورنہ سب موت اور بنجر پن ہے۔

میں نے ان دو متضاد اصولوں کا ذکر کیا ہے جو زندگی و فن کے تخلیقی اصول کے پیچھے کار فرما ہوتے ہیں اور جن کا مشترکہ عمل زندگی و فن دونوں کو تخلیقی معنویت بخشتا ہے۔ ایک تخلیق کا مادری اصول ہے اور دوسرا پدری اصول۔ یہ دونوں اصول ایک دوسرے کی ضد ہیں اس لیے ایک دوسرے کے خلاف عمل و رد عمل کرتے رہتے ہیں۔ لیکن جب یہ ایک ترکیب کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں یا یوں کہیے کہ مشترک طور پر عمل کرتے ہیں تو تخلیق کی نئی نئی صورتیں بنتی ہیں۔ اس طرح ان اصولوں کے تضاد و اشتراک سے مختلف تجزیاتی و ترکیبی عوامل رونما ہوتے ہیں۔ میں مختلف النوع تہذیبی صورتوں کو ان دو اصولوں کے ترکیبی عمل کا حاصل تصور کرتا ہوں۔ کسی عظیم تخلیق کے پیچھے تجربہ اور روایت دونوں بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ چونکہ ہر نئے تجربے کی بنیاد پرانے تجربوں ہی پر ہوتی ہے اور روایت نام ہے عظیم تجربوں کے ماحصل کا، لہٰذا روایت کی بنیاد پر تجربہ تخلیق بن جاتا ہے اور ہر نئی تخلیق روایت میں اضافہ کا سبب بنتی ہے۔

ان باتوں کو جب میں حال کی زندگی پر منطبق کرتا ہوں تو

مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ آج ہمیں سیاسی ، معاشرتی اور تہذیبی زندگی میں ترکیبی و تخلیقی نقطۂنظر کی ضرورت ہے نہ کہ تجزیاتی نقطۂ نظر کی ——قوم کی ترکیب ہو یا ادب و فن کی ، دونوں میں یہ نقطۂ نظر نئی نئی ہئیتوں اور صورتوں کو جنم دے گا ۔ البتہ ہمیں اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ ''اندھی تقلید'' اور ''بے راہ تجربے'' دونوں ہی زندگی اور فن کے لیے ضرر رساں ہوتے ہیں ، لہذا ''اندھے مقلدوں'' کو مادری اصول کی تخلیقی قوت روشنی بخشے گی اور ''بے راہ رو تجربہ سازوں'' کو پدری اصول کی تنظیم راہ بتائے گی ۔

یہ چند اشارے ان ذہنی رویوں کو سمجھنے کے لیے ضروری ہیں جن کا حاصل یہ مضامین ہیں ۔ جن باتوں سے آپ متفق ہوں انہیں پوری قوم کی ذہنی و فکری فضا کا نتیجہ سمجھیے ۔ جن باتوں میں آپ کو نقص نظر آئے انہیں آپ میرے ذہن کی کوتاہی قرار دیجیے ۔

میں اپنے چند دوستوں کا بہت ممنون ہوں جنھوں نے منفی اور مثبت دونوں طریقوں سے میری ہمت افزائی کی یہاں تک کہ میں بھی ایک عدد کتاب کا مصنف بن بیٹھا ۔ ناصر کاظمی کی میرے انداز نظر پر کاری طنز اور چائے کی میز پر جنگ ان مضامین کے لیے تحریک بنتی رہی ۔ انتظار حسین اپنی فطری لاپروائی اور میرے مضامین کی ثقالت کی شکایت کے باوجود انہیں اپنی ادارت میں شائع کرتے رہے۔منیر احمد شیخ میری اور ناصر کاظمی کی لڑائیوں میں شر انگیز دلچسپی لے کر میرے لکھنے کے لیے انتقامی جذبہ فراہم کرتے تہے——اور سب سے بڑی بات یہ کہ انہیں دوستوں سے لڑائی اور کج بحثی کے دوران مجھے اپنی تحریروں کے لیے مواد ملتا رہا ۔

میرے مضامین کا یہ مجموعہ جناب تبسم کاشمیری کی سعی و کاوش کا نتیجہ ہے—تبسم صاحب نے ہی اس کام میں پہل کی—اپنے طور پر ناشرین حضرات سے رابطہ قائم کیا—مجھ سے کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں اصرار کیا—مضامین اکٹھے کرنے میں میری مدد کی—بکھرے ہوئے مضامین کو ایک تنظیم کے تحت لا کر اس کتاب کی ایک تخلیقی صورت بنائی—اور پھر میرے کہنے سے اس کا دیباچہ لکھنا بھی قبول کر لیا— تبسم صاحب کی بدولت مجھے تفاخر اور تشکر کے کئی مواقع ملے ہیں— سب سے پہلی بات یہ کہ ایف ۔ اے ، بی ۔ اے اور ایم ۔ اے میں مجھے

ان کا استاد ہونے کا شرف حاصل رہا ہے اور سب سے آخری بات یہ کہ انہیں کی دلچسپی سے مختلف رسالوں میں بکھرے ہوئے مضامین مرتب ہو کر کتاب بن گئے ۔

میرے دوست اور عزیز طالب علم ولید میر نے انتہائی جانفشانی اور محنت سے اس کتاب کے نصف سے زیادہ پروف پڑھے ، ان کی تصحیح کی ، اور اگر یہ کتاب ایک مرتب شکل میں طبع ہو کر آپ کے سامنے ہے تو یہ انہیں کا کارنامہ ہے۔ کتاب کے شروع کے تقریباً نصف حصے میں ٹائپ کی جو غلطیاں ہیں (اور وہ یقیناً زیادہ ہیں) ان کی ذمہ داری سے ولید میر صاحب بری ہیں ۔ سچ پوچھیے تو جس کام کی ابتدا تبسم کاشمیری نے کی تھی اُسے ولید میر نے پایۂ تکمیل تک پہنچایا ۔

اس کتاب کو میں اپنے مشفق اساتذہ ، پروفیسر کرار حسین اور پروفیسر محمد حسن عسکری اور اپنے محترم بزرگ پروفیسر حمید احمد خاں اور پروفیسر سید وقار عظیم کے اسمائے گرامی سے منسوب کرتا ہوں ۔ میری دلی خواہش ہے کہ یہ تمام حضرات میری اس حقیر پیشکش کو قبول فرمائیں ۔

سجاد باقر رضوی

۱۶ مارچ ۱۹۶۶ء
پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج—لاہور

دیباچہ

تہذیب و تخلیق میرے محترم استاد سجاد باقر رضوی صاحب کے مقالات کا اولیں مجموعہ ہے ۔ یہ مقالات متفرق رسائل میں طبع ہو کر اہل فکر سے خراج تحسین وصول کر چکے ہیں ۔ اور اب کتابی صورت میں با قاعدہ ترتیب کے ساتھ پیش کیے جا رہے ہیں ۔ تہذیب و تخلیق اپنے عہد کی ایک ایسی دستاویز ہے جس میں پہلی بار سنجیدگی سے اس عہد کے ان مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے ، جن کا تعلق ہماری تخلیقی و تہذیبی زندگی کے ماضی اور حال سے پیوست ہے ، انہی مسائل کی روشنی میں ہماری قومی تہذیب اور طرز احساس متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ قومی تہذیب کے اجزائے ترکیبی یا اس کے مزاج کی تشکیل کرنے والے عوامل کی ایک واضح صورت قائم کرکے بر صغیر پاک و ہند میں پیدا ہونے والے اردو ادب کا جائزہ لیا گیا ہے ۔ یہ مجموعہ اپنے عہد کے مسائل ہی سے بحث نہیں کرتا ، اس میں ماضی قریب کے وہ مسائل بھی شامل ہیں ، جو بر صغیر کے مسلمانوں کی تہذیبی زندگی کا اہم حصہ رہے ہیں ۔ " سر سید اکبر اور ہمارے تہذیبی تقاضے " " اکبر اور ہندی مسلمانوں کی تہذیب " ایسے مقالے ہیں ، جو مغربی تہذیب کے ان اثرات سے بحث کرتے ہیں ، جن سے بر صغیر کی تہذیبی زندگی کا ڈھانچہ ٹوٹا ۔ مغرب کی ایسی اقدار اپنانے کی کوشش کی گئی جن سے اس خطے کے مزاج اور طرز احساس کو مطابقت نہ تھی ۔ وہ سر سید پر اس لیے تنقید کرتے ہیں کہ انہوں نے انگریزی تہذیب کا دباؤ قبول کرکے ہندی تہذیب کی سالمیت اور اکائی کو نقصان پہنچایا ۔ اور اکبر سے اس لیے متفق ہیں کہ انہوں نے ہندی تہذیب کے بنیادی ڈھانچے کی اقدار و روایات کو مغربی اقدار و روایات پر قربان کر دیے جانے پر تخلیقی صورت میں احتجاج کیا تھا ۔

اس مجموعہ میں جو مسائل اٹھائے گئے ہیں ، ان میں ایک بات خاص طور پر نمایاں ہے ، اور وہ ہے ماضی سے رابطہ اور شناخت ۔

باقر صاحب کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ تخلیق تہذیبی ہو یا فنی ، ماضی کے اعلیٰ تجربات سے رابطہ مرتب کیے بغیر اعلیٰ ادب کا نمونہ نہیں بن سکتی ۔ تہذیب و تخلیق کے تجربات میں وہ ان باتوں پر بنیادی توجہ صرف کرتے ہیں ۔ اس سلسلے میں وہ تجربہ کی تنظیم کو بھی منسلک کرتے ہیں ۔ یعنی ماضی سے رابطہ اور شناخت قائم کرتے ہوئے تخلیق کو محض روائتی اور تقلیدی بنا دینا ، تخلیقی عمل کے بنجر بن کی علامت ہے اور تخلیق کو یک لخت ماضی کے طرز احساس اور روایات سے الگ کرکے تجربہ کرنا ناکامی ہے ۔ اس مقام پر وہ تجربہ کی ایسی تنظیم پر زور دیتے ہیں ، جس سے فن پارہ ماضی کی شناخت برقرار رکھتے ہوئے حال کے طرز احساس کی ترجمانی بھی کرے ۔ باقر صاحب اس اعتبار سے جدید اردو نقادوں میں منفرد مقام رکھتے ہیں کہ انہوں نے تخلیق کے عوامل پر غور و فکر کے بعد ایک ایسی نہج تلاش کی ہے ، جس پر تخلیقی ادب اور تخلیقی زندگی کو دیکھا جا سکتا ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ بیان ملاحظہ ہو :

> ”زندگی اور ادب دونوں ہی میں ہمیں مختلف شکلیں ، مختلف صورتیں اور ہیئتیں (Forms) نظر آتی ہیں ۔ ہر صورت اور ہئیت کی تخلیق چاہے وہ زندگی میں ہو یا ادب میں ، تنظیمی و تخلیقی دونوں اصولوں کے اختلاط اور ان کی مکمل ہم آہنگی کا نتیجہ ہوتی ہے ۔ یوں سمجھ لیجیے کہ تنظیمی و تخلیقی اصولوں کا رشتہ مرد اور عورت کا رشتہ ہے ۔ اور زندگی اور ادب دونوں میں ہر نئی صورت اور ہر نئی ہئیت ان دو اصولوں کے اختلاط کا نتیجہ ہے ۔“

باقر صاحب تنظیمی اصولوں کو ”پدری اصول“ اور تخلیقی اصول زندگی کو ”مادری اصول“ کہتے ہیں ۔ اور ان دونوں کی تنظیم اور ہم آہنگی میں تخلیق کی کامیابی ہے ۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب انتشار اور منفی رجحانات کی تہذیب کی جائے ۔ جہاں تک جذبات کی تنظیم اور تہذیبی اقدار کی تربیت ہو گی ، اسی حد تک تخلیق کی اعلیٰ صورتیں ظاہر ہوں گی ۔ تہذیبی اقدار کی تربیت میں بے جان روایات اور بند بے تکے معیارات کو بھی خارج کرنا ہوگا تاکہ معاشرہ تخلیقی قوتوں میں اضافہ کر سکے ، اس معنی میں تخلیق نہ نری تقلید ہے

اور نہ محض تجربہ۔

باقر صاحب کے تنقیدی نظام کو سمجھنے کے لیے ''تہذیب'' کے مفہوم کی وضاحت ضروری ہے۔ کیونکہ تخلیقی عمل کے بیشتر مباحث میں یہ بات مرکزی طور پر ملتی ہے۔ وہ آسمانی اور زمینی رشتوں کے اختلاط کو تہذیب کی تخلیق قرار دیتے ہیں۔ آسمان کو پدری تخلیق سے تعبیر کیا ہے اور زمین کو مادری اصول تخلیق سے۔ ان کی نظر میں مادری اصول یعنی زمین تخلیق کا مقصد اور پدری اصول یعنی آسمان اس کا ذریعہ ہے اور پدری و مادری اصول کے اختلاط سے تہذیب کی مختلف صورتیں زبان، ادب، طرز تعمیر، رسم و رواج وغیرہ تشکیل پاتے ہیں، گویا باقر صاحب ایک ایسے مدرسہ فکر کی نمائندگی کرتے ہیں، جو تخلیقی عمل اور تہذیب کو خالصتاً مادی یا زمینی بنیادوں کی پیداوار نہیں سمجھتے۔ وہ آسمانی رابطوں کو اس عمل میں برابر کا شریک سمجھتے ہیں۔ گویا تخلیق وہ ہے جہاں مقصد و ذریعہ ایک ہو جاتے ہیں۔ اس طرح وہ نئے ادب کے اس رجحان کی نفی کرتے ہیں، جس کے مطابق آسمانی رابطے تخلیقی عمل میں جذباتی تجربہ کی اساس نہیں بنتے۔ جذباتی تجربہ کی تحریک خارج میں پھیلے ہوئے مسائل اور ذات کی الجھنوں سے ہوتی ہے۔ نیا ادیب یہ سمجھتا ہے کہ آشوب زیست کے سارے مراحل زمین پر پیدا ہوتے ہیں اور زمین پر طے ہوتے ہیں۔ آشوب زیست کی یہ صورت فرد اور معاشرہ کے تضاد سے شروع ہوتی ہے۔ ذہنی تشکیک سے فکری روایت کے سانچے ٹوٹ گئے ہیں۔ آج کا ادیب وجود کی حیثیت کو اہمیت دیتا ہے، اور جوہر کو تجربہ سے خارج کرتا ہے۔ ماضی کا روحانی ورثہ اس کے لیے جذباتی تجربہ کی تحریک پیدا نہیں کرتا۔ اس لیے نئی تخلیقی زندگی کے شعور میں اس کے لیے کوئی مقام نہیں، ادیب کے مقابلے میں معاشرہ، روائت اور پرانے طرز احساس کو اپنائے ہوئے ہے۔ ان مظاہر سے زندگی میں انتشار کی صورت نظر آتی ہے۔ اسی انتشا سے نیا معاشرہ مرتب ہوگا، باقر صاحب کے خیال میں اس انتشار کو ختم کرنے کے لیے ترکیب کی ضرورت ہے۔ اور وہ آج کسی تجرباتی فلسفہ سے زیادہ ترکیبی فلسفہ کی ضرورت محسوس کرتے ہیں، جو ان مسائل کی تہذیب کر کے اس میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کر سکے۔

یہ ترکیبی فلسفہ روحانی ہوگا یا مادی اس کی شناخت نئے ادیب کے شعور سے ہو سکتی ہے ، اور نئے ادیب کے شعور میں جوہر کے مقابلے میں وجود کی اہمیت ہے ، ان مباحث میں اختلاف کی گنجائش موجود ہے ، لیکن باقر صاحب نے جو مسائل اٹھائے ہیں ، اُن میں فکر انگیزی کے پہلو موجود ہیں اور اس عہد کے فکری مسائل کو سمجھنے کی دعوت دیتے ہیں ۔

تبسم کاشمیری

۱۵ مارچ ۱۹۶۶ء
شعبہ تاریخ ادبیات
پنجاب یونیورسٹی لاہور

ادب اور زندگی کا رشتہ

اگر کوئی سکہ کثرت استعمال سے اتنا گھس جائے کہ اس پر کوئی نشان باقی نہ رہے یا کوئی نوٹ پرانا ہو جائے اور پھٹ جائے تو ہم ایسے سکوں اور نوٹوں کو اول تو قبول نہیں کرتے اور اگر قبول کرتے ہیں تو بہ جبرواکراہ اور پھر انہیں جلد از جلد اپنی جیب سے نکال دینا چاہتے ہیں ۔ کچھ اسی قسم کا رویہ موضوعات اور تصورات کے ساتھ بھی اختیار کیا جاتا ہے ۔ ہم ایسے موضوعات کے بارے میں جو روزمرہ کے لین دین کی وجہ سے پرانے نوٹوں کی طرح میلے اور بدنما ہو جاتے ہیں یا تو سوچتے نہیں اور اگر مجبوراً سوچنا پڑے تو جلد ھی انہیں ذہن سے خارج کردیتے ہیں ۔

'' ادب برائے زندگی '' اور '' ادب برائے ادب'' کے بارے میں اردو کا تنقیدی سرمایہ کسی حیثیت سے کم نہیں ہے ۔ سچی بات یہ ہے کہ ان موضوعات پر اتنا زیادہ سوچا اور لکھا گیا ہے کہ اب ان میں اضافے کی کوشش کا مطلب بے جا تکرار ہوگا ۔ مجھے اس بات کا احساس ہے کہ جن موضوعات کی ذیل میں میری ذہنی نشو و نما ہوئی ہے ممکن ہے وھی موضوعات مجھ سے کم عمر طالب علموں اور دانشوروں کے لیے نئے ہوں اور ایسے میں محض پچھلی باتوں کو دھرا دینا بھی کوئی عیب نہ ہوگا ۔ مگر اب جبکہ اس احساس کے تحت میں چند باتیں کہنے کھڑا ہوا ہوں تو میری آنکھوں کے سامنے اردو کے سارے جانے پہچانے ادیب صف آرا ہوگئے ہیں جنھوں نے اس مسئلہ پر بلاواسطہ یا بالواسطہ کوئی نہ کوئی بات ضرور کہی ہے ۔ اور جب میں ان سے آنکھیں چراتا ہوں تو اردو ادب کی دو بڑی تحریکیں سامنے ابھر آتی ہیں—'' ترقی پسند تحریک '' اور '' ارباب ذوق '' کی تحریک—یہ دونوں تحریکیں انہیں دو موضوعات کی بنیاد پر ایک مدت تک آپس میں دست و گریباں رھی ہیں ۔

لیجیے ایک لمحہ کے لیے میں اپنی آنکھیں بند کرتا ہوں اور اندھیرے میں ایک خاص زاویے سے روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا

ہوں - اس طرح اس بات کا امکان ہے کہ حقائق ، جو ہر جانب بکھرے
پڑے ہیں کسی خاص ترتیب سے میرے سامنے آ جائیں ـــ آخر آپ
اپنے سکوں اور نوٹوں کو بینک سے تبدیل بھی تو کر سکتے ہیں ـــ
پرانے موضوعات پر نئے زاویوں سے نگاہ ڈالنا ـــ انھیں نئے
سرے سے مرتب کرنا ، ان کا از سر نو تجزیہ کرنا ، اور اس طرح
انھیں نئے مفاہیم سے روشناس کرنا بھی تو کسی قدر اور اہمیت کا کام
ہے ؟ ۔ ذرا غور کیجیے تو پتہ چلے گا کہ زمانۂ قدیم سے لے کر آج تک
اکثر مسائل عہد بہ عہد اپنا سر اٹھاتے رہے ہیں ، عہد بہ عہد اکثر
سوالات کی نوعیت ایک ہی رہی ہے البتہ ہر عہد میں مسائل کے حل اور
سوالات کے جواب ، عہد کے تقاضوں کے مطابق مختلف ہو جاتے ہیں ۔
گویا سونا ہر عہد میں ایک ہی ہوتا ہے مگر ہر زمانہ اپنے اپنے فیشن
اور اپنے اپنے ذوق کے مطابق زیورات ڈھالتا ہے ۔ لیجیے ، میں بھی اس
پرانے سوال کا ، کہ ادب اور زندگی کے درمیان کیا رشتہ ہے ، آج کے
تقاضوں کے مطابق ، جواب تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہوں ۔ تاہم ،
آپ مجھے اس بات کی اجازت دیں کہ میں ذرا اس سوال کو الٹ پلٹ کر
دیکھ لوں ۔

اب آپ بھی میرے اس کام میں میرا ہاتھ بٹائیں اور اس سوال کو
دو مختلف سمتوں سے دیکھیں (۱) زندگی کی طرف سے (۲) ادب کی طرف
سے ۔ اس سوال کو زندگی کی طرف سے دیکھیے تو ضمنی سوالات یہ
ہوں گے :

(۱) ادب کی تخلیق میں زندگی کا کیا رول ہوتا ہے ؟
(۲) زندگی کس طرح ادبی تخلیق کے لیے محرکات و موضوعات
فراہم کرتی ہے ؟
(۳) معاشی ، معاشرتی ، اور سیاسی حالات ادب کی تخلیق پر
کیسے اثر انداز ہوتے ہیں ؟
(۴) زندگی میں ادب کا کیا مقصد ہے اور اس کی افادیت کیا ہے؟

آپ یہ بات نہ بھولیے کہ آپ زندگی کی طرف کھڑے ہیں اور
جب زندگی کی طرف رہ کر آپ ان ضمنی سوالات کے جواب دیں گے تو
اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ آپ ادب کو بھی زندگی کے دوسرے عوامل
کی طرح ایک عمل سمجھیں گے ۔ لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ

ادب تجارت ، سیاست ، قانون اور انجینیرنگ کی طرح فعال عمل نہیں ہے اور جب آپ اس عمل کا مقابلہ دوسرے عوامل سے کریں گے تو پھر ادبی تخلیق کے عمل کو شک کی نظر سے دیکھیں گے ۔ ادب سیاست اور معاشی سرگرمیوں کی طرح زندگی پر براہ راست اثر انداز نہیں ہوتا اور شاید اسی لیے آپ اس عمل کو دیگر عوامل کی طرح سنجیدہ عمل نہیں سمجھیں گے ۔ آپ کے ذہن میں ایک موٹا سا ، سامنے کا سوال پیدا ہوگا کہ زندگی میں کون سا عمل بنیادی اہمیت کا حامل ہے ا ماچس بنانے کا عمل جس کی غیر موجودگی میں بے شار گھروں میں آگ نہیں سلگے گی یا شعر کہنے کا عمل جس کا بظاہر زندگی پر کوئی اثر نہیں ہوتا یا کم از کم اتنا فوری اور روشن اثر نہیں ہوتا جتنا کہ ماچس کی ایک تیلی کا ہوتا ہے ۔

اب آپ تھوڑی سی زحمت اٹھائیں اور دوسری طرف آ کر اسی سوال کو ادب کی طرف سے پرکھیں ۔ دیکھا ، آپ نے رخ بدلا تو اب آپ کے ضمنی سوالات کی نوعیت بھی بدل گئی (کیا آپ نے کبھی یہ سوچا ہے کہ دنیا کے متعلق بلکہ دنیا کی ہر چیز کے متعلق آپ کے تصورات کا تعین وہ سمتیں کرتی ہیں جن کے مطابق آپ ان چیزوں کو دیکھتے ہیں) لیجیے ، اب آپ کے ضمنی سوالات یہ ہوگئے :

(۱) ادب کا زندگی پر کیا اثر ہوتا ہے اور وہ زندگی پر کیسے اثر انداز ہوتا ہے ؟

(۲) معاشرے کے طرز احساس کی تربیت میں ادب کا کیا حصہ ہے اور طرز احساس کی بدولت معاشرے کا فکری و شعوری نظام کس طرح متاثر ہوتا ہے ۔

(۳) معاشرے کے افراد کی جذباتی تنظیم اور تزکیہ نفس کے لیے ادب کیا کام سرانجام دیتا ہے ۔

(۴) اگر کسی قوم کی تخلیقی قوتیں اس کے افراد کے جذبات و احساسات تخیل اور وجدان ، قوت مشاہدہ اور عرفان کی بدولت رونما ہوتی ہیں ، تو ادب ان قوتوں کو تیز تر کرنے اور ان صلاحیتوں کی جلا کے لیے کیا کرتا ہے ؟

اور اب اگر آپ ان ضمنی سوالات کے جوابات دیں تو ایسا معلوم ہوگا گویا ادب اور فن کو زندگی پر فوقیت حاصل ہے اس لیے کہ زندگی

کو نکھارنے اور اسے اعلیٰ سطحوں پر لے جانے کا کام ادب ھی سرانجام دیتا ھے ۔ یورپ میں جب " ادب برائے ادب " کے دعویداروں نے اس زاویہ سے زندگی کو دیکھا تو انھیں زندگی ادب کے مقابلے میں پست و حقیر نظر آنے لگی - ادبی سرگرمی زندگی کی دوسری سرگرمیوں کے مقابلے میں اعلیٰ و ارفع معلوم ھوئی اور پھر کسی نے ادب کی بلندیوں سے زندگی کی پستیوں کو دیکھا تو یہ محاکمہ صادر کیا کہ " اگر یہی زندگی ھے تو ھمارے ملازم بھی ھمارے لیے جی لیں گے "

آپ نے دیکھا ، ادب اور زندگی کے رشتوں کو زندگی اور ادب کی دو مختلف سمتوں سے دیکھنے کا نتیجہ دو مختلف نظریات کی صورت میں رونما ھوا ۔ جنھوں نے ادب کو زندگی کی طرف سے دیکھا وہ زندگی کو مقصد اور ادب کو ذریعہ سمجھنے لگے ، اور " ادب برائے زندگی " کے قائل ھوئے - اس کے برخلاف وہ جنھوں نے زندگی کو ادب کی طرف سے دیکھا ، وہ ادب کو مقصد اور زندگی کو ذریعہ سمجھنے لگے اور " ادب برائے ادب " کے قائل ھوئے - بظاھر ایسا معلوم ھوتا ھے کہ یہ ھر دو نقطہ ھائے نظر کے لوگ زندگی اور ادب کی دوئی کے قائل ھیں اور اسی لیے ان میں تضاد دیکھتے ھیں ۔ دراصل ایسا نہیں ھے اگر وہ فی‌الواقعی زندگی اور ادب کی دوئی کے قائل ھوتے تو زندگی کو زندگی اور ادب کو ادب رہنے دیتے ۔ وہ ادب اور زندگی میں تضاد تو ضرور دیکھتے ھیں مگر تضاد کو حل کرنے اور دوئی کو اکائی میں ضم کرنے کی کوشش کرتے ھیں ۔ ادب برائے زندگی والے ادب کو زندگی بنانے کی سعی کرتے ھیں اور ادب برائے ادب والے پوری زندگی کو ادب بنا دینا چاھتے ھیں - تضادات کو حل کرنے اور دوئی کو اکائی میں تبدیل کرنے کی کوشش رومانوی ذھن کی خصوصیت ھے ۔ " ادب برائے زندگی " کا نظریہ رومانوی حقیقت پسندی (*Romantic Realism*) کا نتیجہ ھے اور " ادب برائے ادب " کا نظریہ رومانوی عینیت پرستی (*Romantic Idealism*) کی پیداوار ھے ۔

میرا ذاتی خیال یہ ھے ، اور شاید آپ بھی اس بات میں میرے ھم خیال ھوں کہ زندگی اور ادب دونوں اپنی اپنی جگہ علیحدہ علیحدہ واضح حقیقتیں ھیں ، جن میں آپس کے لین دین اور مماثلتوں کے باوجود تضاد موجود ھے ، اور جو ایک دوسرے کا بدل نہیں ھوسکتیں ۔ ان دو

حقیقتوں کے تضاد کو حل کرنے کی کوشش ایسی ہی ہے ، جیسے روشنی اور اندھیرے کے تضاد کو حل کرنے کے لیے روشنی اتنی تیز کر دی جائے کہ آنکھیں چندھیا جائیں - مجھے معاف کیجئے ، میں نے زندگی اور ادب کے تضاد کو واضح کرنے میں ذرا جلد بازی سے کام لیا ہے۔ دراصل یہ بات آج کی نہیں ہے - " زندگی اور ادب" کی کش مکش بہت پرانی ہے اور اس کی جڑیں عہد قدیم تک جاتی ہیں - مختلف زمانوں میں ادب اور شاعری کے خلاف احتجاج بلند ہوتے رہے ہیں - کبھی فلسفہ کے نام پر، کبھی اخلاقیات کے نام پر ، کبھی سیاست کے نام پر اور کبھی عملی زندگی کے نام پر —— اور یہ بات کہ " ادب برائے ادب" کے مبلغین نے مدافعتی کارروائی کو ترک کرکے زندگی پر براہ راست حملہ شروع کر دیا تو یہ بات اُردو ادب میں تو بالکل ہی نئی ہے اور یورپ میں انیسویں صدی کے اواخر سے شروع ہوئی -

ذرا غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ زندگی اور ادب کے تضاد کی بنیاد عقل اور جذبہ کے تضاد پر ہے - یوں کہیے کہ ایک طرف تو عقل و شعور ، فکری اور تنظیمی اصول زندگی ہے اور دوسری طرف جذبہ ، تخیل ، وجدان اور تخلیقی اصول زندگی ہے - یہی وجہ ہے کہ فلسفہ ، اخلاقیات اور سیاست نے جو فکری و تنظیمی اصول زندگی کے تابع ہیں ، ادب و فن کو ، جن میں جذبہ ، تخیل ، وجدان یا تخلیقی اصول زندگی کا بھر پور اظہار ہوتا ہے ، ہمیشہ اپنا حریف گردانا - اور یہی وجہ ہے کہ افلاطون اور مولانا حالی دونوں تخلیقی اصولوں سے خائف سے نظر آتے ہیں اور انہیں تنظیمی اصولوں کے تابع کرنا چاہتے ہیں - اور اب اگر آپ جذبہ کو عقل کا حریف مانتے ہوئے ، جذبے کی طرف آگئے تو آپ صوفی ہو جائیں گے اور اگر دوسری طرف چلے گئے تو نیچری یا کم از کم عقلیت پرست ہو جائیں گے اور پھر سید احمد خان کی طرح یہ کہیں گے کہ الفاظ کو محض مطالب و مفاہیم کی ادائیگی کے لیے استعمال کرنا چاہیے - یعنی استعارے کا خوف - اور اگر سید احمد خان کے برخلاف استعاروں اور علامتوں کے گورکھ دھندے میں پھنس گئے اور انہیں مقصود بالذات سمجھنے لگے تو جدیدترین شاعری پیدا ہوگی - یعنی مطالب و مفاہیم سے عاری -

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ ہوا - میں تو اس تضاد کی بات کر

رہا تھا جو ایک طرف جذبہ ، تخیل اور وجدان اور دوسری طرف عقل و فکر کی صورت میں موجود ہے اور اسے میں ''ادب اور زندگی'' کے تضاد کی بنیاد بتا رہا تھا یوں کہ زندگی کو منظم کرنے اور اسے سمجھنے کا کام عقل و فکر اور خیالات و نظریات کرتے ہیں ، جنھیں میں زندگی کے '' تنظیمی اصول '' کا نام دیتا ہوں ۔ ادب کے اساسی عناصر ، جذبہ ، تخیل اور وجدان ہیں اور انھیں میں '' تخلیقی اصول زندگی '' سے موسوم کرتا ہوں ، اور اب آپ جذبہ اور عقل کے تضاد اور کش مکش کو ، ادب اور زندگی کے تضاد اور کش مکش کو ، '' تخلیقی اصول زندگی '' اور '' تنظیمی اصول زندگی '' کا تضاد اور کش مکش سمجھ لیں ۔

میں نے خواہ مخواہ مسئلے کو پیچیدہ بنا دیا ہے ، میں آپ سے اس کی معافی چاہتا ہوں - دو سیدھے سادے جملوں میں بات اتنی سی ہے کہ ادب اور زندگی کے رشتہ کا ایک پہلو منفی ہے یعنی تضاد اور کش مکش - مگر بات یہیں ختم نہیں ہوتی - میں آپ کو ایک اور الجھن میں ڈالنے چلا ہوں اور وہ یوں کہ اب میں ایک بالکل مختلف بات کہنے لگا ہوں - آگے بڑھنے سے پہلے پانچ باتیں ذہن نشین کر لیجیے ۔

(۱) کسی چیز کی تشکیل و تخلیق میں [یعنی ہر اس چیز میں جس کی کوئی متعین صورت اور ہیئت (Form) ہو] تنظیمی اصول ذریعہ اور تخلیقی اصول مقصد ہوتا ہے ۔

(۲) عملی زندگی میں اشیا بطور ذریعہ استعمال ہوتی ہیں اس لیے اس میں تنظیمی اصول کی برتری لازم ہے -

(۳) ادب و فن اور دیگر تہذیبی سطحوں پر اشیا میں (یعنی شاعری ، مصوری ، اور رسومات (Rituals) وغیرہ میں) ذریعہ اور مقصد یک جا ہو جاتے ہیں ۔

(۴) ہر تخلیق میں [جس کی کوئی صورت و ہیئت (Forms) ہو] تنظیمی و تخلیقی اصولوں کا اختلاط اور ارتباط ضروری ہے ۔

(۵) جس چیز کو جتنا زیادہ بطور ذریعہ استعمال کیا جائے گا اس میں اتنا ہی تنظیمی اصول حاوی ہوگا اور جتنا اسے

مقصود بالذات سمجھا جائے گا اتنا ہی تخلیقی اصول
حاوی ہوگا۔

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ میں اب ایک مختلف بات کہنے جا رہا ہوں۔ زندگی اور ادب دونوں ہی میں ہمیں مختلف شکلیں، مختلف صورتیں اور ہیئتیں (Forms) نظر آتی ہیں ہر صورت اور ہیئت کی تخلیق چاہے وہ زندگی میں ہو یا ادب میں، تنظیمی و تخلیقی دونوں اصولوں کے اختلاط اور ان کی مکمل ہم آہنگی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یوں سمجھ لیجیے کہ تنظیمی و تخلیقی اصولوں کا رشتہ مرد اور عورت کا رشتہ ہے اور زندگی اور ادب دونوں میں ہر نئی صورت اور ہر نئی ہیئت ان دو اصولوں کے اختلاط کا نتیجہ ہے* آپ کو یاد ہوگا میں پہلے یہ کہہ چکا ہوں کہ ادب اور زندگی کا رشتہ، تخلیقی اور تنظیمی اصول زندگی کا رشتہ کش مکش اور تضاد پر مبنی ہے۔ اور اب میں یہ کہہ رہا ہوں کہ مختلف ہیئتوں (Forms) کی تشکیل و تخلیق میں یہ دو اصول ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اب آپ ان دونوں باتوں کو یک جا کر لیں، یعنی اب پوری بات یہ ہوئی کہ ادب اور زندگی کے رشتہ کا ایک پہلو منفی ہے اور ایک مثبت۔ منفی پہلو کے اعتبار سے ادب اور زندگی کا رشتہ آپس کے تضاد اور کش مکش پر قائم ہے۔ مثبت پہلو کے اعتبار سے یہ رشتہ ہم آہنگی اور اختلاط پر مبنی ہے۔

II

اب میں اس نظریاتی بحث سے ہٹ کر دو چار سیدھی سادی باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ بالعموم ادب کی تعریف کرتے ہوئے ہم اسے زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس بات میں چنداں قباحت نہیں۔ لیکن یہ بھی تو ہوسکتا ہے کہ ہم زندگی کو ادب کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ دراصل ادب اور زندگی کے رشتے کو بہ خوبی سمجھنے کے لیے یہ دونوں طریقے بیک وقت ضروری

---

*میں نے اپنے اکثر مضامین میں تنظیمی اصول زندگی کو ”پدری اصول“ اور تخلیقی اصول زندگی کو ”مادری اصول“ بھی کہا ہے۔ اکثر احباب کسی نفسیاتی الجھن (Complex) کے باعث ان اصطلاحات سے خوفزدہ رہتے ہیں۔

ہیں ۔ اب تک یہ ہوتا آیا ہے کہ جب زندگی کے حوالے سے ادب کو سمجھنے کی کوشش کی گئی اور اسے ادب کے مقابلہ میں اہم سمجھا گیا تو اکثر ادب پروپگنڈے کے حدود میں داخل ہوگیا ۔ جب زندگی کو ادب کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش ہوئی اور ادب کو زندگی پر مقدم سمجھا گیا تو ادب زندگی سے علیحدہ ہو کر تجریدی شکل اختیار کر گیا ۔ زندگی ادب سے بے نیاز ہو تو بنجر اور غیر تخلیقی ہو جاتی ہے ۔ ادب زندگی سے ماورا ہو تو بے جان ہیئت اور مردہ لاش بن جاتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں زندگی اور ادب دونوں بے معنی ہوں گے ۔ آئیے اب ہم یہ دیکھیں کہ ادب اور زندگی دونوں ایک دوسرے کو کیا دیتے ہیں ایک دوسرے سے کیا لیتے ہیں ۔

ہر دور اور ہر عہد میں دو قسم کی تاریخیں رقم ہوتی ہیں کسی معاشرے کی عقلی و فکری تاریخ اس کی سیاست ، اس کے قوانین ، اخلاقی ضابطوں اور معاشی عوامل سے اخذ کی جاتی ہے ۔ لیکن احساس کی تاریخ اس معاشرے کے مذہب ، ادب اور فن میں مضمر ہوتی ہے ۔ عقل و فکر کی تاریخ دور کے خاتمے اور معاشرے کی بے ترتیبی کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے ۔ سیاست ، قانون ، اخلاقی ضابطے اور معاشی عوامل محض یادداشت کی صورت میں باقی رہتے ہیں ۔ لیکن احساس ادب و فن کے حوالے سے زندہ رہتا ہے اور ہر عہد میں مؤثر اور محرک ثابت ہوتا ہے ۔ ایک اور طرح دیکھیے تو عقلی و شعوری تاریخ کے پیچھے بھی احساس اور جذبے کی قوت ہوتی ہے ۔ جب عقل و شعور اور جذبہ و احساس کا تضاد شدید ہو جاتا ہے تو افراد کی ذات کی طرح معاشرہ بھی ٹوٹنے اور بکھرنے لگتا ہے ۔ افراد کی ذات میں جذبے اور عقل کی کش مکش اور ان کا شدید تضاد ان کی مجتمع شخصیت کے دو ٹکڑے کر دیتا ہے اور اس طرح ان کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے ۔ معاشرے میں بھی یہی ہوتا ہے کہ جب اجتماعی شعور اجتماعی لاشعور سے ، اجتماعی عقل اجتماعی احساس سے ہم آہنگ نہیں رہتی تو پورا معاشرہ پاگل ہو جاتا ہے ، اس کا توازن بگڑ جاتا ہے ۔

معاشرے میں ادب کا رول یہ ہے کہ وہ اجتماعی شعور اور اجتماعی لا شعور کے درمیان رابطہ یگانگت قائم رکھتا ہے ۔ معاشرے کی صحت کے لیے اس کے نظم و ضبط اور توازن کو برقرار رکھنے کے لیے

ادب وہی کام سرانجام دیتا ہے جو فرد کی زندگی میں خوابوں کا ہوتا ہے ۔ افراد کی زندگی میں خواب تنظیم ذات کا کام کرتے ہیں اور معاشرے کی زندگی میں یہ کام ادب کرتا ہے گویا ادب معاشرے کا خواب ہے ۔

آپ نے ادب کی ایک، تعریف جو زندگی کے حوالے سے کی جاتی ہے بارہا سنی ہوگی اور وہ یہ کہ ادب زندگی کا عکاس ہے یا یہ کہ ادب فطرت کی تقلید ہے ۔ اس کے ایک معنی تو یہ ہو سکتے ہیں کہ ادب اپنے وجود اور اپنی بقا کی خاطر زندگی کی عکاسی کرتا ہے ۔ فطرت کی تقلید کرتا ہے۔ممکن ہے کہ یہ کسی حد تک صحیح ہو مگر صرف کسی حد تک۔ ایک اور زاویہ سے دیکھیے تو اس کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ زندگی اور فطرت دونوں اپنی اعلیٰ ترین سطحیں اور اپنے اعلیٰ ترین قوانین کو معین صورت میں دیکھنے کے لیے خود کو ادب میں پیش کرتے ہیں ۔ ادب عملی طور پر فعال نہیں ہوتا ، وہ صرف اپنے بخشے ہوئے تاثرات کے ذریعے عمل کی صورتیں پیدا کرتا ہے بالکل ایسے جیسے آئینہ عملی طور پر فعال نہیں ہوتا ۔ ادب کا آئینہ زندگی اور فطرت کی عکاسی کے لیے نہ تو خود ان کے پاس جاتا ہے اور نہ آپ ہی آپ وجود میں آتا ہے ۔ زندگی اور فطرت خود اپنی اعلیٰ و حسین صورتیں ادب کے آئینے میں دیکھنے کے لیے خود کو اس آئینہ میں پیش کرتی ہیں اور اس طرح اپنی رونمائی کرتی ہیں ۔

ادب میں زندگی کا انتشار منظم اور منضبط صورت میں رونما ہوتا ہے ۔ یہ ایک تخلیقی کام ہے اس لیے کہ اس سے سانچے اور ہیئتیں وجود میں آتی ہیں ۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ہوتا ہے کہ پرانے بے جان سانچے ادب میں نئے سرے سے ترتیب پاتے ہیں ۔ اور اب مجھے وہ مغربی ناقد یاد آرہا ہے جس نے یہ کہا تھا کہ ادب تنقید حیات ہے ۔ آپ نے دیکھا ، تنقید صرف حسن و قبح کی دریافت اور قدر کے تعین کا نام نہیں ہے ، تنقید عمل تخلیق کو آگے بڑھانے کا نام بھی ہے ۔

ایک رائج الوقت غلط فہمی یہ بھی ہے کہ ادیب معاشرے کا آلۂ کار ہوتا ہے ۔ میں خود بڑی حد تک اس غلط فہمی میں شریک ہوں ۔ مگر ادیب معاشرے کا آلۂ کار محض ان معنوں میں ہوتا ہے جن معنوں میں معاشرہ خود شاعر اور ادیب کا آلہ کار ہوتا ہے ۔ ہوتا یہ

ہے کہ شاعر اور ادیب معاشرے کے مروجہ طرز احساس سے اپنا طرز احساس بناتے ہیں ۔ معاشرہ انہیں واقعات و حقائق ، تاثرات و واردات ، یعنی ادب کے لیے خام مواد مہیا کرتا ہے ۔ یہاں تک تو مسئلہ سیدھا سادہ ہے ۔ اس کے آگے ایک پیچیدہ بات ہے اور وہ یہ کہ سیاسی ، معاشی ، معاشرتی تبدیلیاں یا نظام مقدار کی تبدیلیاں تیزی سے ہوتی رہتی ہیں لیکن معاشرے کا نظام اقدار اتنی سرعت سے تبدیل نہیں ہوتا ۔ اس طرح معاشرے کے مقداری نظام اور اقداری نظام میں ایک بُعد پیدا ہو جاتا ہے ۔ اس بُعد کو کم کرنے اور نظام اقدار و نظام مقدار کو ہم آہنگ کرنے کا کام فلسفی ، معلم اخلاق اور شاعر و ادیب کرتے ہیں ۔ فلسفی صداقت کے نام پر ، معلم اخلاق ، اخلاقیات کے نام پر اس ہم آہنگی کے لیے جد و جہد کرتے ہیں ۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ادیب ، یعنی معاشرے کے حساس ذہن ، اس طرز احساس میں جو وہ معاشرے سے حاصل کرتے ہیں آہستہ آہستہ تبدیلی بھی کرتے جاتے ہیں ۔ اگر ایسا نہ ہو تو مقداری اور اقداری نظام میں توازن و تناسب قائم رکھنے کا کام ناممکن ہو جائے گا ۔

طرز احساس کی یہ تبدیلی بالآخر تاریخی تبدیلی میں منتج ہوتی ہے ۔ جس طرح مقداری تبدیلیاں اقدار اور طرز احساس پر اثر انداز ہوتی ہیں اسی طرح طرز احساس کی تبدیلی بھی معاشرے کو اس بات کے لیے مجبور کر دیتی ہے کہ وہ مقداری نظام کو طرز احساس کے ساتھ ، اقدار کے ساتھ ہم آہنگ کرے اور اس کوشش سے تاریخی واقعات جنم لیتے ہیں ۔ لیجیے ۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ہم محض ایک دائرے میں گھوم رہے ہوں ۔ شاید کچھ ایسی ہی بات ہے ۔ بہر کیف مجھے تو صرف اتنی سی بات کہنی تھی کہ اگر یہ صحیح ہے کہ شاعر اور ادیب معاشرے کے آلۂ کار ہوتے ہیں تو یہ بھی صحیح ہے کہ معاشرہ خود شاعروں اور ادیبوں کا آلۂ کار ہوتا ہے ۔ معاشرے نے علامہ اقبال کو پیدا کیا اور علامہ اقبال نے معاشرے کو پیدا کیا ۔

ایک اور طریقہ سے دیکھیے تو ادب اور زندگی کا ایک رابطہ زبان کے ذریعے ہوتا ہے ۔ زبان ، معاشرے میں استعمال ہونے والے آلات و اوزار کی طرح معاشرے کی تخلیق بھی ہے اور معاشرے کی خالق بھی ۔ ادب اپنا اظہار زبان کے واسطے سے کرتا ہے اور اسی واسطے سے وہ

معاشرے کی تخلیق بھی ہوتا ہے اور اس کا خالق بھی ۔ زبان ایک طرف تو اجتماعی شعور کو فطرت کے ساتھ مربوط کرتی ہے اور دوسری طرف اجتماعی لاشعور (داخلی فطرت ؟) اور اجتماعی شعور کے درمیان سفارت کا کام کرتی ہے ۔ دراصل کسی معاشرے کے وجود کی بنیادی شرطیں آلات و اوزار اور زبان ہیں ۔ آلات و اوزار انسان کو محض مقداری و مادی زندگی سے متعلق کرتے ہیں* لیکن زبان کا عمل دو گونہ ہوتا ہے ۔ اس کے ذریعے معاشرے کے افراد کا تعلق مقدار اور اقدار دونوں سے قائم رہتا ہے ۔ زبان کا مقداری رابطوں کے لیے استعمال اسے عامیانہ اور سطحی بنا دیتا ہے ۔ شعوری اور فکری سطح پر زبان ساکن منجمد اور محدود ہو جاتی ہے ، " علامت " کے بجائے محض " نشان " بن جاتی ہے ۔ اس کے برخلاف جذبہ ، احساس ، تخیل اور وجدان کی سطح پر یا بہ الفاظ دیگر ادبی و شعری سطح پر زبان متحرک رہتی ہے اور اس میں معانی و مفاہیم کی مختلف سطحیں قائم رہتی ہیں ۔ اس طرح ادب زبان کو وسیع ، عریض ، رفیع و دل کش بنانے کا کام سرانجام دیتا ہے ۔ سائنس اور فلسفہ میں ، ساتھ ہی معاشرے کے روزمرہ کے کاموں میں زبان مقررہ مفاہیم اور معین اشاروں کے لیے استعمال ہوتی ہے ، اس طرح وہ منجمد ہو کر گھس پٹ جاتی ہے ، فرسودہ ہو جاتی ہے ۔ ایک اور بات اور وہ یہ کہ سائنس اور فلسفہ میں زبان کا استعمال محض خاص مفاہیم کے لیے ہوتا ہے اور اسی لیے لفظوں کو ان کے صوتی و صوری تاثرات اور استعاراتی سطح سے ہٹا کر صرف معنی اور مفہوم کی سطح پر استعمال کیا جاتا ہے ۔ یعنی یہ کہ لفظوں کا تعلق ٹھوس اشیا سے منقطع ہو جاتا ہے اور انھیں تجریدی طور پر استعمال کیا جاتا ہے ۔ ادب لفظوں کے لیے زندگی بخش یوں ہوتا کہ وہ الفاظ اور ٹھوس اشیا کے رابطے کو استوار کرتا ہے ۔ کسی مغربی ادیب نے کہا ہے کہ الفاظ روزمرہ کے استعمال سے اسی طرح میلے اور بھدے ہو جاتے ہیں جس طرح سکے اور نوٹ مختلف ہاتھوں سے گذر کر گھس جاتے ہیں ، میلے ہو جاتے ہیں ۔ پس ادب وہ بینک ٹھہرا جہاں سے الفاظ تازے اور نئے ہو کر نکلتے ہیں ۔ لیجیے بات جہاں سے شروع ہوئی تھی پھر وہیں آ گئی ۔ نوٹ ، سکے ، اور بینک ۔ آپ نے دیکھا مقداری زندگی کے تقاضے بھی کتنے شدید ہیں ۔

تصوف و ادب کا باہمی رشتہ

یہ آج سے برسوں پہلے کی بات ہے کہ جب ہم سکول میں پڑھتے تھے تو اُستاد غزل کے شعروں کے دو معنی بتاتے تھے ایک عشق حقیقی کے حوالے سے اور دوسرا عشق مجازی کے حوالے سے۔

حقیقت اور مجاز کی تقسیم اس وقت عام تھی مگر ہمارے دیکھتے دیکھتے ادب و شعر کے ابہام و تفہیم کا فیشن بدل گیا اور ادبی مجلسوں میں بحث کے دوران اگر شعر کی برائی کرنا مقصود ہوتی تو ناقد نے قدرے پھیکی مسکراہٹ کے ساتھ یہ کہہ دیا کہ ''جی اس شعر میں کچھ تصوف کا مسئلہ ہے ــــ''

اور یہ بات ہمارے آپ کے زمانے کی ہے کہ ہم نے زمانے کو بدلتے ہوئے دیکھا۔ ہمارے سامنے مجاز حقیقت بن گیا اور حقیقت کہیں خلاؤں میں کھو گئی اور ہم نے یہ کہہ کر بات ختم کر دی کہ مولانا حالی کا خیال ہے کہ ''عالم موجود ہے'' حالانکہ حالی سے ذرا پہلے غالب کے لیے ''عالم تمام حلقۂ دامِ خیال'' تھا۔

مجھے مغرب کے ایک شاعر کی بات یاد آ گئی۔ وہ کہتا ہے کہ مکھن کو مکھن اور گھوڑے کو گھوڑا تو ہم سب کہتے ہی ہیں مگر ''مکھن کا گھوڑا'' صرف شاعر ہی کہہ سکتا ہے۔ اب اگر آپ عالم وجود کو عالم حقیقی مانتے رہیں تو ''مکھن کے گھوڑے'' کو یا تو مکھن کی رعائت سے معاشی کشمکش کا اظہار کہہ لیجئے یا پھر گھوڑے کی رعایت سے اسے نفسیاتی اصطلاح میں جنسی علامت کہہ لیجیے۔ مگر شعری تجزیہ کے ان دونوں نظریوں کا خلاصہ یہ نکلا کہ مکھن پھر مکھن بن کر بازار میں بک گیا۔ گھوڑا اصطبل میں چلا گیا اور بیچارا شاعر نہ بازار کا رہا نہ اصطبل کا۔

ذرا ٹھہریئے! آئیے ہم تھوڑی دیر کے لیے ان نفسیاتی اور معاشی نظریات کو تسلیم کر لیں۔ چلیے ہم مان گئے کہ مکھن کا گھوڑا

کہنے والا ایک طرف تو معاشی کش مکش کا اظہار کر رہا تھا اور دوسری طرف کسی نفسیاتی گھٹن کا ۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان دو بظاہر مختلف النوع چیزوں کے درمیان ایک ربط ، ایک تعلق پیدا کرنے سے شاعر کا کیا مقصد تھا اور یہ کہ شاعر گرد و پیش کی بے تعلق اشیاء میں ربط و تعلق کس طرح تلاش کرتا ہے ۔

تو شاید پہلے سوال کا جواب یہ ہوگا کہ ہمارے گرد و پیش کی واقعاتی و وجودی دنیا کی اشیاء جنھیں ہماری عقل ایک دوسرے سے ممتاز کرتی ہے دراصل ایک باطنی ربط کے باعث ایک دوسرے سے وابستہ ہیں ۔ اور شاعر اشیاء کے باطنی رشتہ کو ظاہر کرکے واقعاتی دنیا کے وجود کو نئی نئی وسعتیں عطا کرتا ہے ۔

چونکہ ان نئی وسعتوں کو پرکھنے اور ناپنے کے لیے ہمارے عقلی پیمانے ، منطق ، علم ہندسہ اور طبعیات کے قوانین ہماری کوئی مدد نہیں کرتے لہٰذا ان کی جانچ اور پرکھ ان اصولوں اور قوانین کے تحت ہوگی جو عقل اور خرد کے پیمانوں سے مختلف ہوں گے اور اسی لیے شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ باطنی روابط اور رشتوں کا تعین انسانی ذہن کی اس قوت کا کام ہے جو خرد سے ماورا ہے ، اور جسے ہم وجدان یا متخیلہ کا نام دیتے ہیں ۔ اور وجدان اور متخیلہ کا محرک انسانی شعور نہیں لاشعور ہے ۔

یہیں میں آپ کی توجہ ایک ضمنی بات کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ مکھن اور گھوڑے کے باطنی ربط کو تلاش کرکے جہاں شاعر نے ہماری حسی و واقعاتی دنیا میں ایک نئی نہج ایک نئی وسعت کو ظاہر کیا ہے ۔ وہیں اس نے ''مکھن کے گھوڑے'' کی تخلیق بھی کی ہے ۔ میں آپ کے سامنے اب یہ مفروضہ پیش کرتا ہوں کہ ہر تخلیقی عمل کے لیے باطنی ربط و رشتہ ضروری ہوتا ہے ۔

آپ اس باطنی ربط کو روحانی ربط کا نام دے لیجیے ۔ مگر بات وہی ہے ۔ اس روحانی و باطنی ربط کی تلاش کے بغیر چائے پینے سے لے کر ''مس یونیورس'' کے انتخاب تک آپ کا کوئی عمل تخلیقی نہ ہوگا ۔ آپ اس باطنی ربط اور روحانی رشتے کو بھول جائیے تو فری اسٹائل کشتیوں کی طرح آپ کا یہ عمل فری سٹائل ہو جائے

کا اور اگر مجھے حکم دیجیے تو میں موجودہ دور کی جدید شاعری ، موسیقی اور مصوری سے فری مثائل کی بے شمار مثالیں آپ کے سامنے پیش کر دوں ۔

خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ ہوا بات تو تخلیقی عمل کی ہو رہی تھی ۔ ہر تخلیقی عمل کا محرک انسانی جذبہ ہوتا ہے یا یوں کہیے کہ ہر تخلیقی عمل وجدان اور متخیلہ کا مرہون منت ہوتا ہے اور وجدان اور متخیلہ کو تحریک دینے والی قوت انسانی لاشعور ہے، لہذا تخلیقی عمل میں ایک طرف تو جذبہ کا اظہار ہوتا ہے اور دوسری طرف یہ انسانی جذبات کے لیے آسودگی کا باعث بنتا ہے۔ چونکہ تخلیقی عمل یا اس روحانی یا باطنی رشتے کی جس کی کھوج شاعر وجدان کے ذریعے لگاتا ہے جانچ پرکھ عقل کے پیمانوں سے ممکن نہیں ہے، اس لیے ہماری واقعاتی دنیا کے عقلی پیمانے ظاہری رشتوں کی تو قیمت متعین کرتے ہیں مگر باطنی یا روحانی رشتوں کی یا "مکھن کے گھوڑے" کی قدر کا تعین نہیں کر سکتے ۔ اسی لیے روحانی رشتوں کی مدد سے اقدار کا تعین،ساتھ ہی متعین قدروں کے تحفظ کا کام، جذبہ اور وجدان کی مملکت میں ہوتا ہے ۔ عقل کے ڈھنڈورچی اور جذبہ و وجدان کے دشمن کچھ کہتے رہیں ہم اسی طرح " یوم خواجہ فرید" مناتے رہیں گے ۔ اور ادب اور تصوف کے باہمی رشتوں کا تعین کرتے رہیں گے ۔

لیجیے اب تصوف کی بات نکل آئی ہے تو یہ بھی دیکھتے چلیں کہ صوفی کیا کام کرتا ہے ۔ ساتھ ہی یہ بھی کہ اکثر و بیشتر صوفی شاعر کیوں ہوتا ہے ۔ بات یہ ہے کہ صوفی بھی شاعر کی طرح اشیاء کے باطنی اور روحانی رشتوں کی تلاش کرتا ہے ۔

اہل ظاہر کی خرد مندی نے کائنات کو تجزیاتی فلسفہ کی مدد سے مختلف النوع اشیاء میں تقسیم کر دیا ہے ۔ صوفی اپنے ترکیبی فلسفہ کی مدد سے مختلف النوع اشیاء میں باطنی ربط تلاش کرتا ہے ۔ وہ اشیاء کے ظاہری اختلاف کے باوجود ان کی روح میں حقیقت اولیٰ کو منعکس دیکھتا ہے ۔ اس طرح چونکہ ہمارے گرد و پیش کی واقعاتی دنیا صرف ایک ہی حقیقت کی مظہر ہے ، اس لیے اس میں اشیاء کے ظاہری اختلاف کے باوجود ایک باطنی ربط موجود ہے ۔ اس باطنی ربط کے احساس کی وجہ سے صوفی خود کو دوسرے انسانوں سے —— نہ صرف انسانوں سے بلکہ کائنات کی دیگر اشیاء سے ہم کنار پاتا ہے ۔ اس بات کا

ایک دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ چونکہ یہ تمام اشیاء حقیقت اولیٰ کی شاہد ہیں ، لہذا ان کو اصل حقیقت نہ سمجھتے ہوئے حقیقت اولیٰ کی تلاش اور اس میں ضم ہو جانا ہی انسان کی معراج ہے ۔ یہاں میں سیدھے سادھے طریق سے تصوف کی ان دو نہجوں کی طرف معمولی اشارہ کر رہا ہوں ۔ فلسفہ تصوف کی بھاری بھرکم اصطلاحوں کے ذریعے ان صوفیانہ مسلکوں پر بحث کرنا میرے بس کی بات نہیں ۔ اس کام کے لیے آپ علماء سے رجوع کیجیے تاہم ایک چھوٹی سی بات یہ ہے کہ تصوف کی ان دو سمتوں سے جو دو قدریں وجود میں آئیں ہیں ، ان میں ایک تو عشق ہے اور دوسری ترک ۔ عشق اور ترک کی قدریں ہمارے با عمل تاجرانہ معاشرے میں درخور اعتنا نہیں سمجھی جاتیں ۔ ان قدروں کے احساس کے بغیر خود غرضی اور دنیا داری کی روش اتنی عام ہو جاتی ہے کہ ہم خود غرضی اور دنیا داری کو عمل کے ، اور عشق اور ترک کو بے عملی کے مترادف قرار دیتے ہیں ، اور عرف عام میں ایسے معاشرے کو جس میں با عمل خود غرض اور دنیا دار نہیں ملتے ، انحطاط پذیر معاشرے کا نام دے کر مطعون کرتے ہیں ۔ تاجر پیشہ طبقے کے فروغ کے ساتھ تعقل پرستی اور عملی دنیا کی دنیا داری تخیلاتی اور وجدانی رجحانات کے خلاف صف آرا ہو جاتی ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ایسے حالات میں شاعری اور تصوف کاہلی اور بے عملی کے مترادف ہو کر معاشرے کے لیے بیماری سمجھے جانے لگتے ہیں ۔ سرسید ، حالی اور اقبال تو عمل کی تلقین شاید اس لیے بھی کرتے تھے کہ فکری اور وجدانی زندگی کو عملی زندگی میں بروئے کار لانا چاہیے ۔ تاہم کیا آج اس بات کی ضرورت نہیں ہے کہ عملی زندگی کے پیچھے فکر ، تخیل اور وجدان کی کارفرمائی کو اہم قرار دیا جائے ؟ اگر تخیل کا رابطہ عمل کے ساتھ ضروری ہے تو کیا آج کا زمانہ جو صرف عمل گزیدہ ہے انحطاط پذیر نہیں ؟ آج سے پہلے کے معاشرے میں زندگی کا فلسفہ چار لفظوں میں یہ تھا کہ حقیقت کل خدا کی ذات ہے ، جو غیر متبدل ہے ۔ اور یہ دنیا اس کی ذات کا مظہر ہے ۔ اور تبدیل ہونے والی ہے ۔ انسانی زندگی کے اس فلسفیانہ مفروضے کے مطابق دنیا کے ساتھ لگاؤ اور بے تعلقی دونوں بیک وقت اہم ہو جاتے ہیں ۔ اس فلسفہ کے زیر اثر زندگی بسر کرنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم آفاق کی ہر چیز کو روح

کے حوالے سے یا بہ الفاظ دیگر حقیقت کل کے حوالے سے جانچیں اور پرکھیں ۔

آج سے پہلے دنیا ہمیں اس لیے عزیز نہیں تھی کہ یہ خود حقیقت ہے ، بلکہ اس لیے کہ اس کے تمام مظاہر میں حقیقت کل کا عکس ہے ، یا اس کے تمام مظاہر حقیقت کل کے شاہد ہیں ۔ میرؔ کے اس شعر میں :

چلتے ہو تو چمن کو چلیے ، کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

صرف منظر نگاری نہیں ہے - اس شعر کا پورا مفہوم آپ صرف اس وقت سمجھ سکتے ہیں ۔ جب کھلے ہوئے پھولوں ، ہرے ہرے پتوں اور کم کم باد و باراں اور ساتھ ہی ان سے محظوظ ہونے والے انسانوں کے باطنی رشتوں کو سمجھیں یعنی یہ کہ انسان اور فطرت کے اس تعلق کو سمجھیں جو تعلق کہ حقیقت کل کے واسطے سے پیدا ہوتا ہے ۔ اس باطنی ربط کو سمجھنے کے باعث صوفی اور شاعر دونوں کے یہاں پیڑ صرف پیڑ ، دریا صرف دریا نہیں رہتے ، پہاڑ صرف پتھر کی دیوار نہیں رہ جاتے بلکہ یہ تمام اشیاء علامتی حقیقتیں بن جاتی ہیں ۔ یہ اشیاء آپس کے باطنی رشتوں کی وجہ سے ایک باطنی وحدت حاصل کر لیتی ہیں ساتھ ہی وہ جیتی جاگتی زندہ حقیقتیں بھی بن جاتی ہیں جن کا انسانی زندگی سے براہ راست تعلق ہوتا ہے ۔

فطرت ، انسانی جذبات کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ کس طرح ہم آہنگ ہوتی ہے اس کی ایک مثال کے طور پر میں خواجہ فرید کی ایک کافی پیش کرتا ہوں ۔ میں ملتانی زبان نہیں جانتا اس لیے آپ مجھے اجازت دیں کہ میں اپنے غلط تلفظ اور لہجے میں ملتانی کی یہ کافی پڑھ کر سناؤں ۔

اج وڑا پیا بھاندا ہے — کوئی وصل سنیہڑا آندا ہے
مل مل آئے بادر کارے — بجلی چمکے مینہ بھنکارے
گج گج گاج کرے دھدکارے — جھوک سہاگ سہاندا ہے
ٹوبھے اچھلن مال نہ ماوے — راتیں یار اساں گل لاوے
ہر کوئی فرحت نال نبھاوے — ہک ڈوکھ ڈوکھ پیا کھاندا ہے
کوئل کوکے ، مور چنگھاڑے — اغن پپیہے کرن بلارے

ہر ہر وحشی کر للکارے گیت خوشی دے گاندا ہے
دشت بیاباں ڈسن بہاراں بوٹے بوٹے سہن تواراں
راحت ہوئی ہے تار متاراں چولے انگ نہ ماندا ہے
چنتکے کر دے چنڈک سہیلی ویلے آن سنبھالیم بیلی
سئیدہ فرید رکھاں کیوں میلی ناز نواز سبھاندا ہے

آپ نے دیکھا صوفی شاعر فطرت کے باطنی روابط کا سراغ لگا کر کسی طرح ان سے ہم آہنگ بھی ہوتا ہے ، اور ساتھ ہی ان کی تسخیر بھی کرتا ہے ۔ تصوف اور شاعری کی باطنی تنظیم کے سہارے کے بغیر محض عقلی پیمانہ پر تسخیر فطرت کا نتیجہ یہ ہے کہ اب فطرت ہم سے باغی ہورہی ہے ، خارجی فطرت بھی اور داخلی فطرت بھی ؛ بڑے پیمانے پر سائنس کے تباہ کن تجربے اور چھوٹے پیمانے پر قومی انتشار کو فطرت کی بغاوت پر محمول کر لیجئیے ۔ ادب اور زندگی کا اصل رشتہ محض قدروں کے حوالے سے ہی ممکن ہے اور اگر ادب کو فی الحقیقت تنقید حیات بنانا ہے تو تنقید اعلیٰ قدروں ہی کے حوالے سے ہونی چاہیے ـــ صوفی اور شاعر کا زندگی کے ساتھ رشتہ یوں ہے کہ وہ زندگی کی ہا ہمی میں شریک بھی ہیں اور اس کے باہر بھی ۔

زندگی میں شامل ہو کر وہ اعلیٰ اقدار کا تحفظ کرتا ہے اور زندگی سے باہر وہ اعلیٰ اقدار کے حوالے سے اس پر تنقید کرتا ہے ۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ، ہم دعا کر چلے

با جھوں احد حقیقی محض خراب آباد
حسن مجازی کوڑا ہے فانی برباد
کتھ مجنوں کتھ لیلیٰ کتھ شیریں فرہاد
مرشد فخر جہاں نے کیتم اے ارشاد
عارف ابن العربی ساڈا اے استاد
سمجھ فرید ہمیشہ
اھو غیروں آباد

صوفی اور شاعر میں ایک اور بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ ان دونوں کا طرز احساس معروضی اور تجریدی ہونے کے بجائے داخلی اور تجسیمی ہوتا ہے ۔

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

یہی تمثیلی تجسیمی طرز احساس کلچر کی بنیاد ہے ۔ دیومالائی کہانیوں سے لیکر آج تک کا سارا ادب اسی خاص طرز فکر و احساس کی پیداوار ہے ۔ اس طرز احساس کی بدولت پیدا شدہ علامتیں قومی روایات بن جاتی ہیں ۔ اور جب تک ہم اپنی روایات میں رہ کر تخلیقی تجربے کرتے رہیں گے اس وقت تک یہ زندہ علامتیں ہماری روحانی زندگی کی آسودگی کا سبب بنتی رہیں گی ۔ روایت و طرز احساس سے کنارہ کشی علامتوں کی موت کا سبب بنتی ہے ۔ جو با الفاظ دیگر تخلیقی صلاحیتوں کی موت ہوتی ہے ۔

ہم ایک مدت سے اپنی روح کے بنجر پن کو چھپانے پھر رہے ہیں ۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ آج ہم اپنی روایات و علامات سے بے اعتنائی کے باعث ادب و تصوف کے باہمی ربط کا سراغ لگانے نکلے ہیں ۔

آج کل تو شاعری ڈنر کے بعد کی تفریح ہے اور تصوف بیکاری کا مشغلہ ۔ ملتان میں تو صوفیائے کرام کے مقبرے بھی ہیں اور خواجہ فرید کا کلام بھی ۔ آپ سے زیادہ شاعری اور تصوف کے ربط کو کون جان سکتا ہے ۔

(ملتان میں یوم خواجہ فرید کی تقریب پر ایک مذا کرے میں پڑھا گیا)

ادب میں شخصیت کا مسئلہ

(۱)

قدیم ترین لوک گیتوں اور شعری سرمائے میں ، جن پریوں اور چڑے چڑی کی کہانیوں میں ، ادب کا مسئلہ تو پیدا ہوتا ہے ۔ شخصیت کا مسئلہ بالکل پیدا نہیں ہوتا ۔ اس لیے کہ کسی تحقیق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ کسی فرد نے چڑے چڑی کی کہانی کہی یا کون سا شاعر ہے ۔ جس نے کسی لوک گیت کی تصنیف کی ، صرف یہی نہیں ۔ بلکہ اس کے آگے کی بات یہ ہے کہ اگر جن پریوں کی کہانیوں اور چڑے چڑی کے قصوں اور لوک گیتوں کے مصنفوں کی شناخت ممکن بھی ہو تو بھی ہم ایک مصنف کی کاوش کو دوسرے مصنف کی کاوش سے به اعتبار شخصیت علیحدہ نہیں کر سکتے ۔

تاہم یہ دیو ملائیں ، لوک گیت اور جن پریوں کی کہانیاں ہماری روحانی واردات کی ایک حد ہیں ، ان کی دوسری حد ہمارے اپنے زمانے کا شعری و نثری سرمایہ ہے ۔ مگر ہمارا زمانہ ہمارے زمانے سے شروع نہیں ہوتا ۔ رومانوی تحریک اور بعد ازاں تحریک در تحریک کا خدا بھلا کرے کہ ہر زبان میں ایسا ادب پیدا ہونے لگا کہ جہاں ادب کا مسئلہ تو پیدا ہونا بند ہوگیا محض شخصیت کا مسئلہ رہ گیا ۔ یہاں تک کہ اگر آپ شاعر کی شخصیت کے بارے میں کچھ کہہ سکیں تو ادب کی تنقید کا حق بھی ادا ہوگیا ۔

میں نے شخصیت کے مسئلہ کا سہرا رومانوی تحریک کے سر باندھا ہے ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی ادب میں رومانوی تنقید (بالخصوص کولرج کی تنقید) نے سب سے پہلے ایک ایسی تحریک شروع کی جس کا مقصد یہ دیکھنا نہیں تھا کہ ادب کیا ہے یا اس کا تاثر کیا ہوتا ہے یا اس کا وظیفہ کیا ہے ، بلکہ یہ نکتہ نکالا کہ ادب کیسے پیدا ہوتا ہے ؟ شاعر اور ادیب کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے ؟ قوت متخیلہ جو ادب کی تخلیق کرتی ہے ۔ اس کی

ماہیت کیا ہے ؟

مشرق میں تو شعر ہمیشہ سے الہامی اہمیت کا حامل رہا ہے ۔
ع شاعری جزویت از پیغمبیری ۔ مشرق کا پرانا عقیدہ ہے - مگر مغرب
میں اس نظریہ نے بڑی کھلبلی مچائی ۔ ادھر کولرج نے یہ ثابت کیا
کہ قوت متخیلہ دو طرح کی ہوتی ہے ۔ ایک اولیں اور دوسری ثانوی ۔
اولیں قوت متخیلہ خدا کا عطیہ اور ثانوی متخیلہ ، اولیں متخیلہ کے مواد
کی از سر نو ترتیب، اور ادھر شاعروں کے قدم آسمانوں پر پہنچ گئے ۔
کولرج نے تو شاعر کی معراج ثابت کرنے کے لیے پورا فلسفہ کھڑا کر
دیا مگر دوسرے ناقدوں نے بھی شاعری کو شخصی معاملہ بنانے میں
کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھا ۔ مثلاً اس قسم کے نظریات کہ شاعری شدید
جذبات کا شدید اظہار ہے یا شاعری شخصیت کا اظہار ہے یا یہ کہ
شاعری سکون کے وقت پچھلے جذبات کو ذہن میں دوبارہ مجتمع کرنے
سے وجود میں آتی ہے ۔ یہ سارے کے سارے شعری نظریے رومانوی
تنقید کی پیداوار ہیں ۔

بہر حال انسانی تہذیب کے اولیں دور میں انسانیت کے ادبی سرمایہ
پر ہمیں شخصیت کی کوئی چھاپ نہیں ملتی ، لیکن رومانوی تنقید کی
روشنی میں اگر شخصیت کو جانچا پر کھا نہ جائے تو اس کے اظہار
یعنی ادب کی جانچ پرکھ بھی نہیں ہوسکتی ۔ ایک جملے میں یہ بات
یوں کہی جاسکتی ہے کہ اب زور ادب سے ہٹ کر اس دماغ پر
(یا شخص پر) دیا جانے لگا جو ادب کی تخلیق کرتا ہے ۔

رومانوی تنقید کی تھوڑی سی توسیع سے شخصیت کا مسئلہ اسلوب
کے ساتھ وابستہ ہوگیا۔ آپ کو فرانسیسی ناقد بوفاں کا وہ مشہور
جملہ تو یاد ہی ہو گا ، ” اسلوب ہی انسان ہے“۔ مطلب یہ ہے کہ
چونکہ ہر ادیب خود کو اسلوب کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اس لیے
ادب کا مطالعہ دراصل اسلوب کا مطالعہ ہے ، اور چونکہ اسلوب کا
مطالعہ شخصیت کے مطالعہ کے مترادف ہے (وہ اس قسم کا آدمی ہے ،
اس کا ذہن اس طرح کا ہے ، اس لیے وہ اس طرح لکھتا ہے) اس لیے
شخصیت کا مطالعہ ادب کی تنقید کا اہم جز بن گیا ۔

اس شخصیت کے مسئلے کو ذرا دوسری طرح بھی دیکھئے : یہاں
دو باتیں اہم ہیں : (۱) روسو کے نظریات کی مقبولیت اور (۲) صنعتی

انقلاب۔روسو نے دو اہم دعوے کیے۔ (۱) انسان آزاد پیدا ہوا
لیکن سماج نے اسے زنجیروں میں جکڑ رکھا ہے (۲) انسان فطرتاً نیک
پیدا ہوا لیکن سماج نے اسے بد بنا دیا۔ اس طرح روسو کے بقول انسان
کی غلامی اور بدی کا ذمہ دار معاشرہ اور سماج ہیں۔ معاشرے اور
سماج کے بندھنوں کو توڑ کر ہی انسان آزادی اور نیکی کے آدرش
اپنا سکتا ہے۔ اور چونکہ آزادی اور نیکی (انقلاب فرانس کے بعد)
اپنے طور پر قدر بن گئی، اس لیے سماج کے بندھن سے الگ ہو کر
یا بہ الفاظ دیگر شخص بن کر ہی انسان ان قدروں کو اپنا سکنے کے
قابل ہو سکتا ہے۔ (یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ روسو سے پہلے
کے فلسفے میں یا یوں کہیے کہ مذہبی فلسفے کی رو سے انسان
نیکی و بدی دونوں کا حامل ہے اور صرف حسب مقدور ہی آزاد ہے)
اب ذرا دوسری بات یعنی صنعتی انقلاب کو بھی دیکھتے چلئے۔
صنعتی انقلاب نے بھی فرد کو سماجی بندھنوں سے آزاد کر دیا۔ اس
نے پرانے سماجی ذریعہ پیداوار یعنی گلڈ کو ختم کر دیا۔ پرانے ذریعہ
پیداوار اور آلات پیداوار کے ختم ہو جانے سے پرانی معاشرت کا تاروپود
بکھر گیا۔ فرد کی آزادی کا نعرہ لگنے لگا، ساتھ ہی آزادی، فکر و تقریر
کا بھی معاشی، نہج پر ''آزاد تجارت'' کا نظریہ پیش ہوا اور حکومت
کی مداخلت کو برا سمجھا جانے لگا، سیاست میں انفرادیت کا نعرہ
لگا اور ادب میں رابن سن کروسو پیدا ہوا۔ان تمام باتوں نے ساتھ روسو
کی تعلیمات اور نظریات نے مل کر سونے پر سہاگے کا کام دیا اور ادب
اور سیاست دونوں میں شخصیت پرستی ایک قدر بن گئی۔ سیاست میں
نپولین، ادب میں بائرن کی شخصیت کے مظاہرے اور ادیبوں میں
کارلائل کی ''ہیروپوجا'' یہ سب ایک ہی طرز احساس کی یادگار ہیں۔
(یہاں ایک بات غور طلب ہے اور وہ یہ کہ یورپ کا مادہ پرستی کا
رجحان کس طرح روحانی زندگی کو بھی، بدلتے ہوئے خارجی حالات
کے مطابق ڈھالتا جاتا ہے۔بات یہ ہے کہ مادی فلسفۂ حیات میں خارجی
دنیا حقیقت اولیٰ بن جاتی ہے۔ اور چونکہ خارجی دنیا میں ثبات صرف
تغیر کو ہی ممکن ہے اور چونکہ روح ایک ثانوی حیثیت کی حامل
ہے؛ اس لیے روح بدلتی ہوئی خارجی دنیا کے ساتھ ساتھ خود کو
بدلتی جاتی ہے۔ مشرق میں معاملہ ذرا مختلف ہے۔ یہاں کے ماورائی

فلسفے میں خارجی دنیا کو ماورائی حقیقتوں کے مطابق بدلنے کی کوشش ملتی ہے۔ انسان محض چند پابندیوں کے حوالے سے ہی آزاد ہے۔ وہ پابندیوں سے آزاد نہیں، پابندیوں میں آزاد ہوتا ہے)۔

(۲)

ابھی ہم لوک گیتوں کا، جن پریوں کی کہانیوں کا ذکر کر رہے تھے، یہ لوک گیت، جن پریوں کی کہانیاں، ایک دوسرے سے اتنی زیادہ ملتی جلتی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے یا تو ساری کہانیاں، سارے گیت کسی ایک ہی آدمی نے لکھے ہیں یا یہ کہ سارے پرانے آدمی ایک ہی طرح کے ہوتے تھے۔ یا پھر یہ کہ ان کے پاس اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں ہوتی تھی۔ آخری دونوں باتیں صحیح ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ شخصیت کا تعلق شعور سے ہے۔ شعور جتنا زیادہ ہوگا، اتنی ہی نمایاں شخصیت ہوگی۔ اوائل تہذیب کے انسانوں میں شعور کی سطح بہت کم تھی۔ شعور کی نچلی سطح پر زندگی بسر کرنے والوں کو آج بھی دیکھئے تو ان میں عادات و اطوار، حرکات و سکنات کا بہت کم فرق نظر آئے گا۔

دراصل شخصیت کا ارتقا، انفرادیت کا ارتقا، ان خواص کا ارتقا جن سے کوئی شخص بطور شخص اور کوئی فرد بطور فرد جانا جاتا ہے، شعور کے ارتقا کے مترادف ہے۔ اس طرح چھوٹی بڑی شخصیت، عظیم شخصیت، پہلودار شخصیت، یہ سب کچھ ہم شعور کے کم، زیادہ، وسیع اور پہلودار ہونے سے متعین کریں گے۔ بس اگر ہم دیہاتیوں میں سے، جن کی شعوری سطح کم ہے اور جو ایک دوسرے سے تمام باتوں میں، حتیٰ کہ شکل و شباہت تک میں ملتے جلتے ہیں، چند ایک کو باشعور کرسکیں تو ہم دیکھیں گے کہ وہ دوسروں سے مختلف ہوگئے اور اب ان میں شخصیت پیدا ہوگئی۔

غالباً یہاں تک ہم آپ متفق ہیں۔ آئیے اب ہم اپنے آپ سے یہ سوال کریں کہ اگر اوائل تہذیب کا ادب یا دیومالائی کہانیاں شخصیت کا اظہار نہیں تو پھر یہ کس چیز کا اظہار ہیں؟

قدیم ترین تہذیبوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا مذہب، ان کے جادو ٹونے ان کے فنون، ان کے کھیل تماشے سب آپس میں ایک باھمی رشتے میں مربوط تھے اور پھر سب ان کی روحانی

کیفیات کا خارجی اظہار تھے ۔ ایک طرف تو یہ تمام چیزیں قدیم انسان کی روحانی کیفیات و واردات کا اظہار تھیں تو دوسری طرف گرد و پیش کی خارجی دنیا کو سمجھنے سمجھانے کا ایک ذریعہ تھیں ۔ دراصل یہ دونوں باتیں ایک ہی ہیں ۔ مطلب یہ ہے کہ قدیم انسان نے خارجی دنیا کی علامتی تخلیق کی تھی ۔ آج جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہمارے سارے علوم علامتی ہیں ۔ تو اس کا مطلب بھی یہی ہوتا ہے ۔ یعنی یہ کہ دیو مالائی قصے کہانیاں وہ علامتی حقیقتیں ہیں جو اوائل تہذیب کے انسان نے اپنی روح سے پیدا کیں اور جب روح کے بنیادی سانچے خارجی دنیا میں منعکس ہوئے تو انہوں نے علامتوں کی شکل اختیار کرلی ۔ آج جب ہم اُن کا شعوری تجربہ کرتے ہیں ۔ تو ایک طرف تو وہ ہمیں خارجی مظاہر کے تجربے کی ایک کوشش معلوم ہوتی ہیں اور دوسری طرف وہ داخلی واردات کی علامت نظر آتی ہیں ۔

یہاں میں آپ کے سامنے کچھ مفروضے بیان کرتا ہوں اور ان کے جواز میں اِرخ نیومان کے حوالے سے ایک دو باتیں کہتا ہوں ۔ نیومان کا کہنا ہے کہ (۱) آدمی دنیا کا تجربہ نخستمثالوں (Arche type) کے ذریعہ سے کرتا ہے مگر یہ نخستمثالیں دنیا کے تجربے کے لاشعوری احساس کی ایک شکل ہیں ۔ (۲) تاریخ اس آدمی کے ساتھ شروع ہوتی ہے جو تجربہ کر سکتا ہے ، اس وقت جبکہ شعور اور انا دونوں موجود ہوں ۔ (۳) ماقبل تاریخ میں فرد اور گروہ ، انا اور لاشعور ، آدمی اور دنیا ایک دوسرے میں اس طرح مدغم تھے کہ ان کا ایک دوسرے سے الگ کوئی تصور نہ تھا ۔

اب اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ انسانی زندگی کی تاریخ اس وقت سے شروع ہوئی جب انسان نے خود کو دنیا سے اور دیگر مظاہر فطرت سے الگ تصور کرنا شروع کیا ، دریا ، پہاڑ ، پیڑ ، پودے اور دیگر مظاہر فطرت سے خود کو علیحدہ حیثیت سے جاننا شروع کیا ۔ یعنی یہ کہ اس میں شعور پیدا ہوا تو یہ مفروضہ بھی آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے کہ اس کے لیے دنیا بھی اسی وقت پیدا ہوئی ، اور زمین و آسمان ، زندگی و موت ، تاریکی اور روشنی کے تضاد بھی ۔ ایک دیو مالا تخلیق کے مسئلہ کو یوں حل کرتی ہے کہ ہوا کے

دیوتا نے زمین کی دیوی کو آسمان کے دیوتا سے الگ کیا - زمین کی دیوی اس کی ماں تھی اور آسمان کا دیوتا باپ۔ اس طرح سب سے پہلے آسمان و زمین الگ الگ ہوئے اور اس کے بعد اور چیزیں پیدا ہوئیں -

اس طرح کائنات کی تخلیق دراصل علامتی تخلیق ہے - آپ کو تخلیق کائنات کے بارے میں عیسائیوں کا عقیدہ تو معلوم ہی ہوگا کہ خداوند عالم نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا - ”اور خداوند خدا نے کہا کہ روشنی ہو جائے اور روشنی ہوگئی“ - آپ نے دیکھا کس طرح زمین سے آسمان الگ ہوا ، مادری اصول سے پدری اصول الگ ہوا ، تاریکی سے روشنی الگ ہوئی - لاشعور کی تاریکی سے شعور کی روشنی ، اور تخلیقی اصول سے تنظیمی اصول - اس طرح ایک طرف تو یہ ہوا کہ انسان لاشعور کی ازلی مسرت سے محروم ہوگیا ، اس حقیقت سے نکل آیا جہاں زندگی اور موت کا کوئی تضاد نہ تھا - جہاں اسے اپنے فانی ہونے کا کوئی احساس نہ تھا - اور دوسری طرف یہ ہوا کہ مادری اور پدری دونوں اصولوں کی الگ الگ حیثیت مقرر ہو جانے کے بعد ہی تخلیق ممکن ہوسکی (یہاں میں لاشعور کو مادری اصول اور شعور کو پدری اصول کہہ رہا ہوں) میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک پدری اصول (شعور) پیدا نہ ہوا تھا انسان کے لیے کائنات کا کوئی تصور نہ تھا اور یہیں میں یہ کہہ رہا ہوں کہ چوں کہ تخلیق ماں اور باپ دونوں کے مشترکہ عمل سے ہی ممکن ہے - اسی لیے لاشعور کا مادری اصول اور شعور کا پدری اصول دونوں ایک دوسرے سے بے تعلق ہو کر بانجھ اور کمزور ہو جاتے ہیں اور صحت مند تخلیق کے لیے ان دونوں اصولوں کا مکمل تناسب کے ساتھ ، آپس میں اختلاط و اشتراک ضروری ہے - اور یہ بات ادب اور زندگی دونوں میں یکساں طور پر صحیح ہے - اور اس طرح ہماری علامتی کائنات پیدا ہوئی ، اور یہ کائنات کیا تھی ؟ قدیم انسان کے اجتماعی لا شعور کے بنیادی سانچوں کا شعور کے ذریعے خارجی دنیا میں انعکاس!

(۳)

اس طرح انسانی شعور کی پیدائش نے انسان کو چیزوں کا نام رکھنا اور انھیں علامتوں کے ذریعے جاننا سکھایا - لاشعور کے بنیادی سانچے ، دراصل لاشعور کی زبان ہیں - جب یہ سانچے شعور کے سامنے

ظاہر ہوتے ہیں تو علامت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں ۔ اس طرح ایک طرف تو خارجی دنیا میں ان بنیادی سانچوں کے انعکاس سے علامتوں کا ظہور ہوا اور دوسری طرف انسان نے ان علامتوں کے ذریعے اپنے لاشعور سے رابطہ قائم رکھنا سیکھا ، رفتہ رفتہ انسان ان علامتوں کو سمجھتا گیا اور انہیں ہضم کرتا گیا اور اسی طرح رفتہ رفتہ وہ باشعور ہوتا گیا اور اس کی شخصیت بنتی گئی ۔ خارجی دنیا کی علامتی تخلیق کو ایک دوسری طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے۔یہاں میں آپ کو افلاطون کا وہ مفروضہ یاد دلاتا چلوں جس کے مطابق دنیا کی تخلیق مثالی نمونوں (*ideas*) کے مطابق ہوئی۔مگر اسی بات کو اس طرح بھی دیکھیے نخستمثالوں کا خارجی دنیا میں انعکاس ارسطو کے مفروضے کی صحت پر بھی دلالت کرتا ہے جس کے مطابق مثالی نمونوں یا جوہر کو مادے سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔

خیر افلاطونی اور ارسطاطالیسی مفروضوں کی بات تو ایک جملۂ معترضہ تھی۔ہم تو یہ دیکھ رہے تھے کہ علامتوں کی شکل میں منعکس شدہ نخستمثالیں ، انسانی شعور کا اس کے لاشعور سے رابطہ استوار کرتے ہیں اور جب شعور ان علامتوں کو ہضم کر لیتا ہے تو وہ قوت حاصل کرتا ہے ۔ اور اس کے بڑھنے اور قوت حاصل کرنے کے ساتھ انسان کی شخصیت میں اضافہ ہوتا ہے ۔ پیشتر اس کے کہ ہم یہ دیکھیں کہ انسان کی شخصیت کا اس کے شعور اور لاشعور سے کیا رشتہ ہے ، ہمیں یہ سمجھ لینا چاہیے کہ شعور کا لاشعور سے کیا رشتہ ہے ۔ دیو مالائی کہانیاں اس حقیقت کو واضح کرتی ہیں کہ شعور کی روشنی لاشعور میں پیدا ہوئی ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعور کی تخلیق اور اس کی افزائش لاشعور کی فطرت میں شامل ہے ۔ تاہم شروع شروع میں جب انسانی شعور بچپن کی منزلوں میں تھا تو اسے لاشعور سے خطرہ بھی لاحق تھا ۔ اس طرح شعور اور لاشعور کا رابطہ ایک تضاد پر مبنی ہے ۔ ایک طرف تو لاشعور ، شعور کو قوت بخشتا ہے اور دوسری طرف اسے تباہ کرنے کے درپے بھی رہتا ہے ۔ دیو مالاؤں میں جگہ جگہ ہمیں تباہ کن ماں کی علامت نظر آتی ہے ۔ آج تک کے المیاتی قصے کہانیوں میں ہمیں جذباتی زندگی کے علائم یا مادری اصول اور عقلی زندگی کے علائم یا پدری اصول میں کشمکش دکھائی دیتی ہے ۔ اور پھر ساری کہانی تضاد کی بناء پر آگے بڑھتی ہے ۔

انسانی شعور کی پیدائش اور لاشعور کے ساتھ اس کا رشتہ متعین کر کے ہم بالآخر اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ آج بھی ادب کی تخلیق کرتے وقت ہم ایک ایسی علامتی زندگی کی تخلیق کرتے ہیں جس میں ہم دنیا کا تجربہ نخستمثالوں (*Archetypes*) کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ بہالفاظ دیگر یہ وہی کام ہے جو اوائل تہذیب کے انسان نے دیو مالا کی تخلیق کے وقت کیا تھا۔ یہ بات نکل آئی ہے تو یہاں میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ ادبی تجربے اور سائینسی تجربے کا بنیادی فرق یہی ہے۔ سائنس کے تجربے شعوری اور فکری ہوتے ہیں اور ادبی تجربے لاشعوری و علامتی (اور اسی لیے شاعری میں ہیئت کے تجربے بے معنی ہیں، اس لیے کہ ہیئت کے تجربے شعوری ہوں گے، شعری نہیں ہوں گے)۔

یہاں تک پہنچنے کے بعد اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعور ہماری شخصیت کی تعمیر کرتا ہے اور جیسے جیسے ہمارا شعور اور ہماری انا فوقیت حاصل کرتی جاتی ہے اور لاشعوری قوتوں سے زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل کرتی جاتی ہے، ہماری شخصیت بھی اسی تناسب سے تعمیر ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ نفسیاتی عوامل جو ہماری شخصیت کا حصہ ہیں، ہماری ذات سے مخصوص ہیں۔ اور چونکہ نخستمثالوں کا تعلق اجتماعی لاشعور سے ہوتا ہے، اس لیے وہ ہماری ذات سے مخصوص نہیں ہیں بلکہ ماورائے ذات ہیں۔ ذاتی نفسیاتی عوامل وہ ہوتے ہیں جو ایک مخصوص شخص سے وابستہ ہوتے ہیں اور جن کا تعلق کسی اور شخص سے نہیں ہوتا، چاہے وہ شعوری ہوں یا غیر شعوری۔ ماورائے ذات نفسیاتی عوامل وہ ہوتے ہیں جو غیر ذاتی یا اجتماعی ہوتے ہیں۔ یہ کسی سماج کے خارجی حالات نہیں ہوتے بلکہ اس سماج کی داخلی کیفیات ہوتے ہیں۔ یہ ماورائے ذات نفسیاتی عوامل، ذاتی نفسیاتی عوامل سے (چاہے وہ ذاتی نفسیاتی عوامل انفرادی صورت میں ہوں یا افراد کے اجتماع کی صورت میں) علیحدہ اور ان سے آزاد ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ شخصی اور ذاتی عوامل انسانی ذہن کے ارتقاء کی مقابلتاً جدید تر شکل ہیں۔

اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نخستمثالوں کا تعلق ہمارے شعور سے نہیں ہوتا اور نہ ہمارے ذاتی لاشعور سے ہوتا ہے۔ بلکہ اس کا

تعلق اس معروضی یا اجتماعی یا نسلی لا شعور سے ہوتا ہے جو پوری نسل کے انسانوں کا اجتماعی ورثہ ہے اور چونکہ شعر و ادب میں اس نسلی یا معروضی لاشعور کے بنیادی سانچوں کا علامتی اظہار ہوتا ہے، اس لیے شعر و ادب ہماری شخصیت کا یا ہمارے ذاتی شعور اور لاشعور کا اظہار نہیں ہے۔

(۵)

شاعری کے بارے میں رومانوی تنقید کے مفروضے آپ نے دیکھے آپ نے یہ بھی دیکھا کہ کس طرح رومانوی تنقید کی روشنی میں شاعری ایک ذاتی معاملہ اور ایک شخصی مرحلہ نظر آتی ہے۔ انگریزی ناقد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے سب سے پہلی بار رومانوی تنقید کے ایسے مفروضوں کے خلاف علم بلند کیا جن کے تحت شاعری شاعر کا ذاتی معاملہ بن گئی تھی۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعری جذبات کو بہانے کا نام نہیں ہے، نہ وہ جذبات کے اظہار سے یا شخصیت کے اظہار ہی سے وجود پاتی ہے۔ شاعری تو شخصیت سے فرار کا نام ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعری میں وہ آدمی جو غم سہتا ہے اور وہ دماغ جو شعر کی تخلیق کرتا ہے علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ شاعری ذاتی شعور یا لاشعور سے پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے پیچھے اجتماعی لاشعور کے بنیادی سانچے ہوتے ہیں۔ ورڈسورتھ کے اس خیال کے بارے میں کہ سکون کے وقت پچھلے جذبات کو یاد کرنے سے شاعری پیدا ہوتی ہے، ایلیٹ یہ کہتا ہے کہ شاعری نہ جذبات ہوتی ہے نہ یاد اور نہ سکون۔ ایلیٹ کا یہ کہنا کہ شاعری شخصیت سے فرار کا نام ہے، یہ کہنے کے مترادف ہے کہ شعری تخلیق کے وقت شعور معطل ہو جاتا ہے، اور ہم گرد و پیش کی کائناتی اشیاء میں لاشعور کے بنیادی سانچوں کو منعکس کر کے شعر و ادب کے نام سے ایک علامتی دنیا کی تخلیق کرتے ہیں۔ ایلیٹ نسلی لا شـــعور کی نخستمثالوں کے انعکاس کی بات نہیں کرتا، اس کی جگہ وہ روایت کی بات کرتا ہے۔ تاہم روایت بھی پوری نسل کے علامتی تجربوں سے وجود میں آتی ہے۔ وہ ہماری شخصیت کے تابع نہیں ہوتی بلکہ ہماری شخصیت سے بڑی اور اس سے آزاد ہوتی ہے۔ اور اس طرح شعر کی تخلیق کرتے وقت ہم روایت کے زیر اثر ہوتے ہیں نہ کہ شخصیت کے۔

ایلیٹ کا ایک اور مفروضہ دیکھتے چلیے ۔ اس کے ذریعے بھی ہم
اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ شعری تخلیق شخصیت کے تابع نہیں ہوتی ۔
شیکسپئیر کے ڈرامے ہملٹ پر اعتراض کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے کہ
یہ ڈرامہ ہمیں جذباتی تسکین بہم نہیں پہنچاتا ۔ اس لیے کہ اس
میں شیکسپئیر نے معروضی تلازمہ (*Objective-Correlative*) کا
اصول نہیں نبھایا ہے ۔ معروضی تلازمہ (*Objective-Correlative*)
سے اس کی مراد یہ ہے کہ ان جذباتی کیفیات و واردات میں جو
فن پارے کے پیچھے ہیں اور فن پارے میں جو اب ایک خارجی علامت
بن گیا ہے ایک ایسی مطابقت ہونی چاہیے کہ فن پارہ قاری میں ویسی
ہی جذباتی کیفیات پیدا کرے جو شاعر نے فن پارے کی علامت کے
ذریعے پیش کی ہیں۔ یعنی یہ کہ ڈرامہ ہملٹ میں جو کچھ خارجی
طور پر پیش کیا گیا ہے وہ قاری میں ویسی ہی کیفیات اجاگر کرے
جو ہملٹ میں داخلی طور پر موجود ہیں۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ
ڈرامہ ہملٹ اس شرط کو پورا نہیں کرتا ۔ آپ اگر غور کریں تو
ایلیٹ کی اس بات کو تھوڑا سا آگے بڑھا سکتے ہیں اور وہ یہ کہ اگر
شاعر ایسا کرنے سے قاصر ہے تو اس میں دو خرابیاں پیدا ہوں گی ،
یا تو فن پارے میں جذباتیت آجائے گی اور یا تصنع۔ جذباتیت اس
وقت پیدا ہو گی جبکہ شاعر خود جذباتیت سے کام لیتے ہوئے اجتماعی
اور معروضی لاشعور کی نخستمالوں کے بجائے اپنی نجی اور ذاتی شخصیت
اور شخصی جذبات کا اظہار شروع کر دے ۔ اور تصنع اس وقت
جبکہ خارجی علامت داخلی سانچے کے متناسب و متوازن نہ ہو ۔
یعنی جذباتیت کے معنی یہ ہوں گے کہ شعور کم ہے اور جذباتی
عنصر زیادہ ہے اور تصنع کے معنی یہ ہیں کہ جذباتی و لاشعوری
عنصر کم اور شعوری عنصر زیادہ ہے ۔ ان دونوں خرابیوں کی ذمہ داری
شخصیت پر ہے یعنی پہلی صورت میں شخصیت کی کمی اور دوسری
صورت میں شخصیت کی زیادتی ہوتی ہے ۔ اور ہم پہلے کہہ چکے ہیں
کہ شخصیت کی کمی و زیادتی شعور کی کمی و زیادتی پر مبنی ہے ۔

ایلیٹ اپنے مضمون " روایت اور انفرادی تجربہ " میں ایک جگہ
کہتا ہے کہ شخصیت صرف شعری اظہار کا ایک ذریعہ ہے ۔ اس کا
مطلب یہ ہوا کہ شخصیت کا اظہار شعر کا مقصد نہیں جیسا رومانی شعراء

نے فرض کر رکھا تھا۔ میں نے پہلے لاشعور کو تخلیق کا مادری اصول کہا ہے اور شعور کو پدری اصول۔ اور یہاں یہ کہنا بجا ہو گا کہ شعور کا پدری اصول تخلیق کا ذریعہ ہے، اور یہ کہ بغیر پدری اصول کے شعری تخلیق ناممکن ہے۔ مگر مادری اصول تخلیق کا ذریعہ نہیں اس کا مقصد ہے۔

گو یہ بات بھی صحیح ہے کہ ہمیں اپنے لاشعور پر کوئی قدرت نہیں ہے مگر اپنے شعور اور شخصیت پر قدرت ضرور ہے اس طرح ہم اس کی افزائش کر سکتے ہیں، اور اسی معنی میں ہم یہ کہتے ہیں کہ شاعر کو با شعور ہونا چاہیے۔ یعنی یہ کہ اسے فن کی تخلیق کے اوقات کے علاوہ اپنے شعور کو باعمل رکھنا چاہیے اور اسے امکان بھر بڑھانے اور منظم کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ تاہم فن کی تخلیق کے وقت اپنے شعور اور شخصیت کو بھول جانا چاہیے۔ اس لیے کہ اس وقت ہماری وہ قوت کام کرتی ہے جو ہم سے بڑی ہے اور اس طرح جب فن پارے کی تخلیق عمل میں آئے گی تو وہ شخصیت اور شعور کے ذریعے ہو گی مگر شخصیت کا اظہار نہیں ہو گی صرف اتنا ہوگا کہ شخصیت کی چھاپ فن پارے پر آ جائے گی، اس لیے کہ شخصیت فن کی تخلیق کا ذریعہ ہے۔ ایلیٹ ایک بات اور کہتا ہے اور وہ یہ ہے کہ برا فنکار وہ ہے جو اس جگہ با شعور ہو جاتا ہے جہاں اسے شعور کو استعمال نہیں کرنا چاہیے اور وہاں بے شعور ہو جاتا ہے جہاں با شعور ہونا چاہیے۔ مراد یہ ہے کہ برا فن کار فن پارے کی تخلیق کے وقت با شعور ہو جاتا ہے (یا یہ کہ شخصیت کا اظہار کرنے لگتا ہے) اور شعور و شخصیت کی تعمیر کے وقت بے شعور رہتا ہے (یوں کہہ لیجیے کہ فن پارے کی شعوری ضرورتوں کو پورا نہیں کرتا)

(۵)

یہاں یہ بے جا نہ ہو گا اگر میں ایک اور انگریزی ناقد ہربرٹ ریڈ کے شخصیت کے تصور کا بھی ایک سرسری جائزہ لیتا چلوں۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنا مضمون ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے جواب میں لکھا ہے اور فرائڈ کی (شخصی) نفسیات کی مدد سے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ فرائڈ کا ''انا'' (*Ego*) کا نظریہ جو ہمارے شعوری خیالات کا سر چشمہ بھی ہے، لفظ شخصیت کے مترادف ہے۔ ریڈ کی بات ہمیں اس جگہ پہنچاتی

ہے جہاں ہم نے اپنے مفروضوں کی بنیاد رکھی ہے اور وہ یہ کہ شخصیت کا تعلق ہمارے شعور سے ہے ۔ مگر ہربرٹ ریڈ کے تنقیدی تصورات ، رومانوی تنقیدی تصورات ہیں ۔ مثلاً یہ کہ وہ بھی فن کار کی ذہنی کیفیت کو اور شعری تخلیق کے محرکات کو رومانوی ناقدوں کی طرح اہمیت دیتے ہیں ۔ میں یہاں ان کے شخصیت والے مضمون سے ایک اقتباس نقل کرتا ہوں :

" میرا عقیدہ ہے کہ تنقید کو صرف فن پارے سے ہی متعلق ہونا نہیں چاہیے بلکہ تخلیقی عمل کو اور تحریک تخلیق کے دوران کے وقت ادیب کی ذہنی کیفیت کو بھی پرکھنا چاہیے ۔ مطلب یہ ہے کہ ناقد کو صرف تکمیل شدہ فن پارے کو ہی نہیں دیکھنا چاہیے بلکہ فن کار ، اس کی ذہنی کیفیت اور اس کے اوزار کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے ۔ "

ہربرٹ ریڈ کی یہ بات بڑی صائب ہے اور اس سے انکار کرنے کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی مگر دقت یہ ہوتی ہے کہ فنکار ، اس کے شعور اور اس کی شخصیت ، اس کی ذہنی کیفیات اور اس کے اوزار کو پیش نظر رکھ کر جو تنقید پیدا ہوتی ہے وہ بھی شخصی ہوتی ہے اور جو ادب پیدا ہوتا ہے وہ بھی شخصی ۔ میں ہربرٹ ریڈ کی اس کتاب کا حوالہ دیتا ہوں جو انہوں نے ورڈسورتھ پر لکھی ہے ۔ اس کتاب کو پڑھ کر میں اکثر یہ سوچتا رہتا ہوں کہ تنقید میں بھی ایک ایسا مدرسہ فکر پیدا ہو گیا ہے جسے ہم " تنقید کا محکمہ سراغ رسانی" کہہ سکتے ہیں ۔ ذرا غور کیجئے کہ ورڈسورتھ کی ساری شاعری جو انگریزی تہذیب کا اتنا بڑا سرمایہ ہے ، بلکہ یوں کہئے کہ اس کی شاعری جو اس کے غیر ذاتی یا معروضی لاشعور کا اظہار ہوتے ہوئے انسانی روح کی واردات کا عظیم خارجی اظہار ہے ، اب ہربرٹ ریڈ کی کتاب کی روشنی میں کس طرح شخصیت کی اسیر ہو گئی ہے ۔ ریڈ صاحب کا مفروضہ یہ ہے کہ ورڈ سورتھ نے انقلاب فرانس سے ذرا پہلے ایک فرانسیسی دوشیزہ سے ناجائز تعلقات قائم کئے ، اس سے ایک لڑکی پیدا ہوئی ، بعد ازاں ورڈسورتھ نے اس عورت سے تعلقات ختم کر لیے یا بعض سیاسی وجوہ (انقلاب فرانس اور انگلستان اور فرانس کی جنگ) کی بنا پر وہ تعلقات ختم ہو گئے ۔ اس لیے ورڈسورتھ

میں احساسِ گناہ پیدا ہوا اور پس اس کی ساری شاعری وجود میں آئی۔ آپ نے دیکھا ہربرٹ ریڈ صاحب نے کتنی کامیاب تفتیش کی ہے اور کتنی آسانی سے وہ فرائڈ کی شخصی نفسیات کی روشنی میں ، ورڈسورتھ کے دماغ کی تاریکیوں میں داخل ہو گئے اور بڑی پھرتی سے چھپے ہوئے احساسِ گناہ کا کان پکڑ کر اسے باہر نکال لائے اور پھر اس پر فردِ جرم عائد کرکے اسے تنقید کی عدالت میں پیش کر دیا۔

ہربرٹ ریڈ کردار کو شخصیت کی نفی گردانتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ شخصیت کے بعض عناصر کو جب استقلال کی صورت مل جاتی ہے تو وہ کردار کا روپ ڈھالتے ہیں اور وہ اس بات کو یوں کہتے ہیں :

''ہم کردار کی تشریح یوں کر سکتے ہیں کہ وہ فرد کا رجحانِ طبع ہے جس میں بعض جذباتی حرکات دبا دیے جاتے ہیں اور اگر وہ دبائے نہ جاتے تو شخصیت کا حصہ ہوتے۔ اس لیے کردار شخصیت کے مقابلے میں زیادہ محدود چیز ہے پس کردار جو بظاہر ایک مثبت چیز ہے شعور کے بہاؤ پر بعض مثبت اور بعض منفی اثرات کا باعث ہوتا ہے۔ سیلاب اس وقت کردار اور تنظیم حاصل کرے گا جب اسے کناروں کے درمیان محدود کر دیا جائے''۔

آگے چل کر اسی مضمون میں ہربرٹ ریڈ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ شاعر کو کردار سے فرار حاصل کرنا چاہیے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ جب ایلیٹ نے شخصیت سے فرار تجویز کیا تھا تو اس نے یہ بات بھی لکھی تھی کہ صرف وہی لوگ جن کے پاس شخصیت ہے یہ سمجھ سکتے ہیں کہ شخصیت سے فرار کے کیا معنی ہیں۔ مگر ہربرٹ ریڈ یہ نہیں کہتے ، وہ تو سرے سے ہی کردار کے مخالف ہیں۔ اور اپنی اس مخالفت کے جواز میں وہ کیٹس کے ایک خط کا حوالہ دیتے ہیں جس میں اس نے یہ لکھا تھا کہ کردار والا آدمی عملی دنیا کا آدمی ہوتا ہے۔

مگر ہربرٹ ریڈ یہ بات آسانی سے بھول گئے کہ کیٹس کا نفی صلاحیت (*Negative Capability*) کا نظریہ ، ''نفیِ انا'' کے مترادف ہے۔ اس لیے کہ اس کی نظر میں اعلیٰ فنی تخلیق اپنے شعور اور اپنی شخصیت کے اظہار کو ختم کر دینے سے وجود میں آتی ہے۔ کیٹس کا

کردار پر اعتراض محض اس بناء پر تھا کہ کردار خود شعور اور انا کا ایک حصہ ہے ۔ اور شیکسپئر کی قسم کا فن (جو کیٹس کا آئیڈیل تھا) اس انا اور اپنی صلاحیت کے احساس کی نفی کے بعد ھی پیدا ہو سکتا ہے ۔ اور میں یہاں یہ کہتا ہوں کہ کردار ، صلاحیت ، شخصیت یہ ساری چیزیں شعور اور انا کا حصہ ھیں اور شاعری شعور اور انا کے ذریعہ تو پیدا ہوتی ہے مگر شعور اور انا کا اظہار نہیں ہے ۔ ھربرٹ ریڈ کے شخصی اور رومانوی نظریۂ شعر کے بارے میں ایک اشارہ اوپر دیے ہوئے اقتباس میں بھی ملتا ہے ۔ ''سیلاب'' کا لفظ دیکھیے جس پر کردار ، بند باندھ دیتا ہے ۔ گویا شاعری ریڈ کی نظر میں سیل جذبات ہے ۔ اور یہ وھی بات ہے کہ ''شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے'' اور اس طرح ھربرٹ ریڈ بھی آپ کو رومانوی نہج پر لیے جاتے ھیں ، جہاں ادب ، محض شخصی اور ذاتی مسئلہ بن جاتا ہے ۔

(۶)

اردو ادب کے ایک مشہور ناقد جناب ممتاز حسین کی نئی کتاب ''ادب اور شعور'' میں ایک مضمون ''ادب اور شخصیت'' بھی شامل ہے ۔ ممتاز صاحب نے اپنے اس مضمون میں انگریزی ناقدین ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ اور ھربرٹ ریڈ کے اس موضوع پر لکھے ہوئے مضامین کا تفصیلی جائزہ لیا ہے ۔ ممتاز صاحب ھربرٹ ریڈ کے شخصیت اور کردار کے تضاد کے تصور کو نہیں مانتے :

> ''ان کا (ریڈ کا) یہ کہنا غلط ہے کہ شاعر کی شخصیت میں کیریکٹر نہیں ہوتا یعنی اس کی شخصیت قوت ارادی ، قوت مدافعت ، قوت عمل ، آئیڈیل اور شعور سے آزاد ہوتی ہے''۔

یہاں ممتاز صاحب نے ھربرٹ ریڈ کے ساتھ کچھ زیادتی کر دی ہے ۔ ریڈ یہ نہیں کہتا کہ شاعر کی شخصیت میں کیریکٹر نہیں ہوتا ، وہ یہ کہتا ہے کہ شخصیت کے وہ عناصر جو متعین ہو جاتے ھیں کیریکٹر بن جاتے ھیں اور اچھے شاعر کو کیریکٹر سے اجتناب کرنا چاہیے ۔ تاہم ریڈ اس بات کو مانتا ہے کہ بعض شعراء کے یہاں شخصیت کا اظہار نہیں ہوتا ہے اور اس سلسلہ میں وہ انگریزی کے نو کلاسیکی شعراء کی طرف اشارہ کرتا ہے ، ساتھ ھی وہ کیٹس اور شیکسپئر کو شخصیت کے اظہار والا شاعر سمجھتا ہے ۔ تاہم

جہاں تک ممتاز صاحب کی اس بات کا تعلق ہے کہ وہ ہربرٹ ریڈ کو شخصیت اور کردار کے تضاد کا محرک سمجھتے ہیں میں ان سے متفق ہوں۔
ممتاز صاحب آگے چل کر لکھتے ہیں:

"اگر دنیا میں ایسے شاعر گزرے ہیں جو اپنے جذبات کی رو میں بہتے رہے ہیں تو ایسے شعراء بھی رہے ہیں جنہوں نے اپنے جنون کو شعور سے لگام دی ہے۔
ع کہا جنون کر گیا شعور سے وہ۔
شعراء کی شخصیت میں شعور اور جنون کی یہ جو دو علامتیں ہیں انہیں کے امتزاج کامل میں ایک شاعر کی آئیڈیل شخصیت کا راز مضمر ہے۔"

یہاں ممتاز صاحب نے شعوری طور پر آئیڈیل شخصیت کی اصطلاح استعمال کی ہے جو اس مضمون میں مستعمل معروضی لاشعور کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ اس لیے کہ آئیڈیل شخصیت شخصی نہیں ہو سکتی۔ ساتھ ہی اگر یہاں جنون کو اجتماعی لاشعور کی تخلیقی عمل کی صلاحیت سمجھ لیا جائے تو اس کے ساتھ شعور کے بدری اصول کا رشتۂ تخلیق اچھی طرح سمجھ میں آ جاتا ہے اور ممتاز صاحب ایلیٹ کی اس بات کو بھی مانتے ہیں کہ عمل تخلیق میں جذبے کی شدت اتنی اہم نہیں جتنی کہ تحریک تخلیق کا دباؤ۔ مگر ممتاز صاحب ایلیٹ کے مفروضوں کے اتنے ہی خلاف ہیں جتنا کہ ریڈ کے مفروضوں کے۔ ممتاز صاحب کا اپنا مفروضہ یہ ہے کہ "ادب میں شخصیت، تاریخ اور یونیورسلٹی ان تینوں ہی کا اظہار ایک وحدت میں ہوتا ہے" مجھے یہ پتہ نہیں کہ ممتاز صاحب نے "تاریخ" اور "یونیورسلٹی" کی اصطلاحوں کو کس مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ اگر تاریخ سے ان کی مراد تاریخی شعور ہے تو یہ ایلیٹ کی روایت سے قریب تر چیز ہے اور اگر "یونیورسلٹی" سے مراد عمومیت ہے تو شاید یہ میری استعمال کی ہوئی اصطلاح اجتماعی لاشعور سے قریب تر چیز ہوگی اور نخستمثالوں کے انعکاس سے پیدا ہوگی۔ وہ شخصی یا ذاتی نہیں معروضی اور اجتماعی ہوگی۔ اس لیے کہ شخصی و ذاتی چیز عمومیت پیدا ہی نہیں کر سکتی۔

ممتاز صاحب نے مضمون کو اس طرح ختم کر لیا:

"بقدر حوصلہ عشق جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم
یہ ہے غالب کا نامہ ایلٹ کے نام - انہیں ایلٹ کے خانۂ آئینہ یعنی میڈیم کی فضا کا علم پہلے تھا -" چونکہ ممتاز صاحب نے خانۂ آئینہ کو میڈیم کہا ہے اس لیے میرا دل کہتا ہے کہ میں اسے شعور و شخصیت کہہ دوں اور حوصلۂ عشق کو نخستمثالیں اور اس طرح اس کا رشتہ اجتماعی لاشعور سے قائم کر دوں -

(۷)

عرب کے پرانے شعراء تحریک تخلیق کے دباؤ ، یعنی اجتماعی لاشعور کے تخلیقی عمل سے اچھی طرح واقف تھے - ان کا شاعری کے بارے میں تصور یہ تھا کہ ہر شاعر کا اپنا ایک جن ہوتا ہے جو اس سے شعر کہلواتا ہے - کسی دوسرے شاعر کی بڑائی بھی وہ اسی استعارے کے ذریعے مانتے تھے مثلاً کوئی شاعر یہ نہیں کہتا تھا کہ فلاں شاعر مجھ سے بڑا ہے - وہ یہ کہتا تھا کہ شاعر تو وہ مجھ سے بڑا نہیں ہے البتہ اس کا جن میرے جن سے بڑا ہے - قدیم یونان میں بھی شاعر کی آسیب‌زدگی کا تصور موجود تھا - لیکن اس کے ساتھ فصاحت و بلاغت کا فن بھی جو بیشتر شعوری فن تھا ، موجود تھا اور اس طرح شعری اظہار کے پیچھے جن کی قوت اور اس کے آگے فصاحت و بلاغت زبان تھی - فنکار کی شخصیت کا تصور ایک ایسے دور کی پیداوار ہے جب کہ معاشرے کی اکائی ختم ہو چکی تھی اور فرد کی آزادی ایک قدر بن گئی تھی - انیسویں صدی کا سارا یورپ شخصیت پرستی کے رجحان میں مبتلا تھا اور یہ بات بیسویں صدی کے تقریباً ربع صدی تک چلی آئی ہے - چاہے وہ سیاست میں ہو یا ادب میں اور شخصیت کا یہ رجحان جب آگے بڑھا تو پہلے تو ادیب نے اپنے گرد ہاتھی دانت کی ایک دیوار کھڑی کرلی اور زندگی سے منہ پھیر کر فن کی اوٹ میں چھپ گیا - اپنی شخصیت کو اس طرح محدود کر لینے کے بعد وہ اور بھی سمٹنے لگا - یہاں تک کہ باہر کی ساری علامتوں سے کٹ کر ، وہ روح کی گہرائیوں میں اتر گیا اور وہاں اپنی شخصیت کا کھوج لگانے لگا اور اب وہ واپس نہیں آتا اس لیے کہ خارجی دنیا سے جو رشتہ اس نے

نخستمثالوں کی منعکس کردہ علامتوں کے ذریع قائم کیا تھا ، اب وہ اس رشتے سے کٹ چکا ہے اور اس طرح بھی وہ صرف اپنی شخصیت کے اظہار میں مبتلا ہوگیا ہے۔

جیمس جوائس کی لاشعور کی ایک زبان بنانے کی کوشش ' ہمارے جدید ترین شعرا کی قلم برداشتہ نظمیں (جو بیشتر مغربی شعرا کی تہذیبی بے ترتیبی کی نقل ہوتی ہیں) سب ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔ ہمارے جدید ترین شاعر کبھی ایک ''جناتی'' زبان کا استعمال کرتے ہیں اور ہمیں یہ سمجھاتے ہیں کہ یہ کام ان کا جن کر رہا ہے۔ اور کبھی وہ زبان کے محاوروں کا اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان کی سماجی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور اگر یہ نہیں کرتے تو ذہن میں پڑی ہوئی ساری تصویروں کو کاغذ پر بے ربطی سے بکھیر دیتے ہیں اور اپنے شعور کو اس زحمت سے بچا لیتے ہیں کہ وہ ان میں کوئی معنوی (ابلاغی) ربط پیدا کرے پھر قاری بیچارہ' مغرب زدگی کا شکار، ایسی نظموں کا موضوع متعین اس لئے کرتا ہے کہ انگریزی کی ویسی ہی نظمیں وہاں کے جدید ترین ادبی فیشن کا حصہ ہیں اور صرف اس لیے کہ اس کا ذہن اعلیٰ و ارفع قرار پانے کا مستحق ہو۔ قاری ان کی تعریف میں یہ کہتا ہے کہ ان نظموں میں وہی ترتیب ہے جو خوابوں میں ہوتی ہے۔ اور وہ یہ بھول جاتا ہے کہ ہم خوابوں کو اس لیے برداشت کرتے ہیں کہ ان پر ہمارا بس نہیں چلتا یعنی یہ کہ خواب دیکھتے وقت ہمارا شعور معطل ہو جاتا ہے۔ مگر تخلیق ادب اور خواب میں ایک فرق ہے کہ ادب کی تخلیق شعور کے ذریعے ہو جاتی ہے۔ یعنی اس وقت جب کہ اجتماعی لاشعور اپنی نخستمثالوں کو شعور کے ذریعے منعکس کرتا ہے اور پھر ہمارے خواب تو ضبط تحریر میں بھی نہیں آتے مگر ہماری بیشتر جدید نظمیں ضبط تحریر میں آنے کے باوجود بے ضابطہ ہوتی ہیں۔

اس تمام طول طویل بحث سے میری مراد یہ نہیں کہ میں ادب کی جمالیات کے بارے میں کوئی نیا نقطہ نظر پیش کروں۔ میں تو صرف تخلیقی اصول کی چھان بین کر رہا تھا اور اگر آپ میری باتوں سے متفق ہوں گے تو تھوڑی بہت انکساری سے کام لیتے ہوئے اپنی انا ، شعور ، اور شخصیت کو تخلیق کے منبر سے اتار کر فرش پر لے آئیں گے اور پھر اپنی

روایات اور علامتوں کو لاشعور سے گفتگو و رابطے کا ذریعہ بنائیں گے جب آپ اپنی علامتوں اور اپنی روایات کو شعور کے ذریعہ ہضم کریں گے اور انہیں دوبارہ اپنی روح میں داخل کریں گے (کیونکہ وہ دراصل آپ کی روح میں پڑی ہوئی نخستمثالوں کا خارجی دنیا میں انعکاس ہیں) تو وہ آپ کے شعور کا حصہ بنیں گی اور اس طرح آپ کی شخصیت کی تعمیر ہو گی اور شعور میں اضافہ ہوگا ۔ آپ نے دیکھا کہ روایات اور علامتوں سے رابطہ اور شعور و شخصیت کی تعمیر یہ دونوں ایک ہی چیز ہیں -

دوسری بات اس بحث سے یہ نکلتی ہے کہ جب ہم اپنی زندگی اور ادب کے مادری و پدری دونوں اصولوں کو سمجھ لیں گے ۔ جب ہی زندگی اور ادب دونوں میں صحیح و صحت مند تخلیقی صلاحیت پیدا ہوگی ۔ مگر ان اصولوں کی اہمیت الگ الگ ہے اور ہمیں دونوں اصولوں کے صحیح مقامات کو سمجھنا چاہیے اس لیے کہ (اور یہی میری تیسری بات ہے) مادری اصول کا مقصد تخلیق ہے ۔ اور پدری اصول محض اس کا ذریعہ ہے ۔

ادیب اور ہمارا عہد

ادیب اور اس کے عہد میں مکمل تعاون اور ہم آہنگی کا تصور بے معنی ہے ؛ معاشرے نے تو خیر ادیب کے مطالبات کبھی پورے نہیں کیے لیکن اگر ادیب معاشرے سے سمجھوتہ کرکے اس کے مطالبات پورے کرنے لگے تو وہ ادیب نہیں رہ سکتا - ادیب کبھی پیغمبر بن جاتا ہے اور کبھی باغی ، مگر دونوں صورتوں میں وہ معاشرے سے ہم آہنگ نہیں ہوتا ـ معاشرے کی شکایت پرانے ادیب اور شاعر بھی کرتے تھے اور آج کے ادیب اور شاعر بھی کرتے ہیں مگر پرانی اور نئی شکائتوں میں فرق ہے - پہلے کی شکائتیں اقداری ہوتی تھیں اور آج کی شکائتیں مقداری ہوتی ہیں ـ پرانے شاعر معاشرے کی کم فہمی کے شاکی تھے اور نئے شاعر معاشرے سے کم حاصلی کے شاکی ہیں ـ غالب معاشرے کی بیقدری کا شاکی تھا مگر اپنی شکایت کا اظہار شعر میں کرتا تھا :

ہے چہ می گویم اگر اینست وضع روزگار
دفترِ اشعار باب سوختن خواہد شدن
چشم کورآئینۂ معنی بہ کف خواہد گرفت
دستِ شل مشاطۂ زلفِ سخن خواہد شدن

آج کا شاعر اپنی شکایت کو شعر نہیں بناتا - شعر تو اقدار سے بنتے ہیں ، اور مقدار کا متلاشی ادیب معاشرے سے حیثیت اور مادی خوش حالی کا طلب گار ہے ، پس وہ ادب و شاعری کی بھینٹ دیتا ہے اور مایہ لیتا ہے -

ایک زمانہ تھا جب فرد بہت زیادہ منفرد نہ ہوا تھا ـ جب فرد کی انفرادیت ہمیشہ معاشرتی حوالوں سے ہی بروے کار آتی تھی - اس زمانے میں ادیب کا تخلیقی رول یہ تھا کہ وہ معاشرے کے عام افراد

کو انسانی زندگی میں تنوع اور رنگارنگی کی نہجیں اور سمتیں دکھاتا تھا۔ پھر یہ نعرہ لگا کہ آدمی آزاد پیدا ہوا اور معاشرے نے اسے غلام بنا دیا - نتیجہ یہ ہوا کہ ساری معاشرتی تنظیم کو توڑ پھوڑ دینا بطور خود ایک قدر بن گیا۔ ممکن ہے کہ معاشرے کی غلامی کا تصور عام انسانوں کے لیے صحیح ہو مگر تخلیقی ذہنوں ، ادیبوں اور شاعروں کا معاملہ اور ہے - تخلیقی ذہن کو تو تخلیق کرنے کے لیے نئی نئی صورتیں ایجاد کرنی پڑتی ہیں۔ کبھی وہ پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہر نکالتا ہے اور کبھی پتھر کے ٹکڑوں سے عمارت تعمیر کرتا ہے - کبھی وہ معاشرے کی جھوٹی پابندیوں کو توڑتا ہے اور کبھی معاشرتی انتشار کو نئی پابندیوں سے منظم کرکے ایک نئی صورت دینے کی کوشش کرتا ہے۔ تخلیق کی یہ دونوں صورتیں اس کی ذات کے حوالے سے بھی معرض وجود میں آ سکتی ہیں - مگر ان دونوں صورتوں میں عظیم تر حوالہ ایک ہی ہوتا ہے (یا کم از کم ہونا چاہیے) اور وہ ہے ''انسانی زندگی '' (معاشرتی زندگی) ؟

بہر کیف ، ان دونوں صورتوں میں ادیب کا معاشرے کے ساتھ دست و گریبان ہونا لازمی ہے - البتہ یہ ادراک کہ کہاں تنظیم کی ضرورت ہے اور کہاں شکست و ریخت کی ، یہ بڑی ذمہ داری کا معاملہ ہے - اسی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوکر ہی ادیب پورے معاشرے کے لیے تخلیقی راہیں متعین کر سکتا ہے - ایک بات اہم ہے اور وہ یہ کہ ادیب کی ذمہ داری اور اس کا تخلیقی عمل یہ ایسی چیزیں نہیں ہیں کہ اگر وہ چاہے تو انہیں برتے اور اگر نہ چاہے تو قلم رکھ دے اور بس کرے - لکھنا اس کا مقدر ہے - بس جو لوگ لکھنے اور نہ لکھنے کے درمیان انتخاب کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں وہ ادیب نہیں رہتے ، کچھ اور ہو جاتے ہیں - ادیب تو لکھنے کو اپنا مقدر سمجھتا ہے - جب وہ مقدر کو سمجھ کر زہر پی لیتا ہے تو سقراط بن جاتا ہے۔ اور مقدر سے فرار حاصل کرنے کی سعی میں ایڈیپس (oedipus) کی طرح آنکھیں نکلوا کر روشنی سے محروم ہو جاتا ہے اور روح کی تاریکیوں میں کھو جاتا ہے۔ اس مقدر کو تسلیم کرنے سے ہی ادیب میں ایمان و اعتقاد کی قوتیں پیدا ہوتی ہیں اور اس کی تحریر کو زندگی ملتی ہے۔

تنظیم اور شکست ــــــــ یہ دونوں عمل تخلیقی عمل ہیں ، مگر کہاں کس عمل کی ضرورت ہے ، اس کا صحیح احساس و ادراک ، بصیرت سے حاصل ہوتا ہے ، ورنہ آپ اپنے ہی زمانے میں دیکھ لیجئے ، غالب و اقبال کی مکھی پر مکھی مارنے والے بھی موجود ہیں ، اور یورپ اور امریکہ کی تحریک پر اپنے پورے نظام زندگی کو ٹھکرانے والے بھی ــــ نتیجہ : (۱) فرسودہ روایت پرستی (۲) انتشار پسندی -

ادیب کو معاشرے سے جو کچھ ملتا ہے وہ وہی ہے جو وہ اپنے لیے تجویز کرتا ہے - وہ معاشرے کے جذباتی رویوں اور فکری سانچوں کی تشکیل کرتا ہے - اور چونکہ تاریخ کی نہجیں انہیں جذباتی رویوں اور فکری سانچوں سے متعین ہوتی ہیں اور خارجی زندگی کے واقعات کے لیے بھی جذباتی رویے اور فکری سانچے محرک بنتے ہیں۔ اسی لیے کسی قوم کی تاریخ بنانے میں ادیب کی اہمیت واضح ہے - یہی نہیں بلکہ ادیب اپنے عہد کا مورخ بھی ہوتا ہے ، وہ ادبی فن پاروں میں اپنے عہد کے احساس و شعور کی تاریخ رقم کرتا ہے - عام مورخ کو تو حقائق بنے بنائے مل جاتے ہیں - مگر ادیب اپنے حقائق کا خالق بھی ہوتا ہے اس لیے کہ اپنے عہد کے طرز احساس کی تشکیل کی ذمہ داری اس کے سر ہے اور اگر ادیب اپنی اس ذمہ داری کو پورا نہیں کرتا تو بے راہ رو معاشرے میں ادیب کی حیثیت کا تعین معاشرے کے جذباتی رویوں اور فکری سانچوں سے ہوتا ہے جنھیں بنانے اور بگاڑنے کا کام خود ادیب کا ہے اس لیے اگر معاشرے میں ادیب کی وہ حیثیت نہیں ہے جو ہونی چاہیے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس نے اپنے فرائض کی انجام دہی میں کوتاہی کی ہے ــــ آئیے ہم سب اپنے عجز کو مان لیں اور اپنی کوتاہیوں کو تسلیم کر لیں - معاشرے کو گالیاں دینے سے کام نہیں چلتا - آخر ہم سب بھی تو معاشرے کا ہی حصہ ہیں (یا معاشرے کے خالق ؟)

ادب میں ماضی و مستقبل حال کی زبان سے بولتے ہیں - ہماری سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یا تو ہم ماضی میں رہتے ہیں یا مستقبل میں - اور جب حال میں آتے ہیں تو ماضی اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتے ہیں - ادیب کو ماضی و حال اور مستقبل کا شعور بیک وقت ہونا چاہیے ــ معاشرے سے اس کا تعلق دوگونہ ہے : (۱) بحیثیت تخلیقی انسان

(۲) بحیثیت عام انسان ـــــ غیر تخلیقی لمحات میں ادیب پر وہ تمام ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں جو معاشرے کے دیگر باشعور انسانوں پر عائد ہوتی ہیں ۔ اور ادیب کی سب سے بڑی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ شعوری اعتبار سے معاشرے میں وہ رجحانات پیدا کرے جو ادب و شعر کے لیے سازگار ہوں اور ان رجحانات کے خلاف جنگ آزما ہو جو تخلیقی زندگی کے منافی ہوں ۔ تخلیقی زندگی سے مراد محض ادب و شعر نہیں ہیں۔ تخلیقی زندگی سے مراد وہ زندگی ہے جس میں عقل و حسن ، انصاف و محبت کی اقدار مروج ہوں ، جن کا وجود زندگی میں تنوع ، رنگا رنگی ، اور تازگی بخشتا ہے ۔ اور جن کا عدم وجود زندگی کو بدھیئت اور بنجر بنا دیتا ہے ۔ یہاں صرف چند سستے نعروں سے کام نہیں چلتا اور نہ محض انگریزی کی جا و بے جا نقالی سے ۔ اس کے لیے اپنی تاریخ اور اپنے جغرافیہ کا شعور اپنی روایات اور نظریۂ زندگی کا احساس ، اور اپنے عہد کے معاشی و معاشرتی تقاضوں کا ادراک لازم ہے ۔

آج کے تیزی سے بدلتے ہوئے معاشی و معاشرتی حالات میں کتنے ادیب ایسے ہیں جنھوں نے نودولتی ذہن کے عامیانہ پن اور معاشرے کی سخت گیر ملائیت کے خلاف بھرپور آواز بلند کی ؟ کتنے ادیبوں نے عقل و حسن،محبت و انصاف کی اقدار کے نام پر معاشرے کی بدھیئتی و بدصورتی کے خلاف نعرہ لگایا ہو ۔ آج سے پچیس سال پہلے ادیبوں نے سیاسی غلامی اور معاشی ناہمواری کے خلاف جہاد شروع کیا تھا ، مگر ان کے ہتھیار محض چند نعرے تھے ، جن کی نوعیت سیاسی زیادہ تھی اور ادبی کم ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی بیشتر تخلیقات سیاسی پروپیگنڈے اور سستی نعرے بازی کی ذیل میں آکر مفلوج ہوگئیں ۔ ادیب کی جنگ سیاسی و سماجی نوعیت کی نہیں ہوتی ۔ اس کی جنگ تو معاشرے کے بنجر پن کے خلاف تخلیقی نوعیت کی جنگ ہوتی ہے اور ہر عہد کا سیم و تھور علیحدہ علیحدہ ہوتا ہے ۔ کیا آج کے حالات کے پیش نظر ادیب کا یہ فرض نہیں ہے کہ وہ معاشرتی بنجر پن کے ذمہ دار عناصر کٹھ ملائیت ، نو دولتی ذہن اور نوکر شاہی کے خلاف اقداری و تخلیقی جنگ شروع کرے ۔ بنجر پن کے خلاف نعرۂ حق بلند کرنا مذہب تخلیق کا اصل اصول ہے ۔

جب ادیب نعرۂ حق بلند کرنا نہیں چاہتے تو اپنی ذمہ داریوں سے بچنے

کے لیے یہ کہہ کر چپ ہو جاتے ہیں کہ ادیبوں کو آزادیٔ اظہار نہیں ہے ۔ مگر ادیب اظہار کے لئے آزاد نہیں ہوتا ۔ وہ تو اظہار پر مجبور ہوتا ہے ۔ سیاست میں اظہار کی آزادی ضروری و لازمی ہے ۔ اور ادب میں اظہار پر مجبوری؟ شاید یہ بات اپنے طور پر ایک تضاد معلوم ہو مگر حقیقت یہ ہے کہ ادیب اپنی اسی فطری مجبوری کے ذریعے اپنی آزادی کا اظہار کرتا ہے۔ ادیب کے لیے یہ دو لفظ "آزادی" اور "اظہار" الگ الگ حیثیت رکھتے ہیں ۔ وہ معاشرے میں انسانی روابط کو سمجھنے کے لیے ، کائنات میں مختلف اشیاء کے رشتوں کو پرکھنے کے لئے ، علم و معلومات حاصل کرنے کے لیے ، اپنی شخصیت اور اپنے شعور کے فروغ کے لیے آزاد ہے ۔ وہ محض ان لمحات میں مجبور ہوتا ہے جب محریک تخلیق کا دباؤ اسے تخلیق پر مجبور کرتا ہے ۔ بڑا ادب اور بڑی شاعری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ادیب و شاعر ، اپنے شعور کو فروغ دینے کے معاملے میں مجبور ہوں اور تخلیق کے لیے آزادی کے متقاضی ہوں ۔ ادیب اظہار کے لیے خود اپنے آپ پر پابندی عائد کرتا ہے ۔ اس پابندی کے علاوہ اس پر کسی اور پابندی کے کوئی معنی نہیں ۔

جب ادیب چپ ہو جاتے ہیں تو معاشرہ بے راہ رو ہو جاتا ہے ۔ اور جب وہ معاشرے سے بے تعلق ہو جاتے ہیں تو ان کی تخلیقات یا تو بے ڈھنگی ہو جاتی ہیں یا بے روح ۔ میں یہاں ادب برائے ادب یا ادب برائے زندگی کی پرانی بحث کا احیاء نہیں کر رہا ہوں ۔ میں تو ایک اور بدعت کی طرف اشارہ کر رہا ہوں جو محض آج کے حالات میں پیدا ہو سکتی تھی ، اور وہ بدعت ہے طرز احساس میں بے ربطی و بے آہنگی کی ۔ آج کی تجرید ٹھوس حقائق اور ٹھوس اشیاء سے بے تعلق ہو گئی ہے اور ٹھوس حقائق و اشیا تجریدی و علامتی مفاہیم سے سروکار نہیں رکھتیں آپ قدیم اردو ادب پر ایک سرسری نظر ڈالیں ، آپ کو قدیم داستانوں اور اردو غزل میں تجریدی اور علامتی مفاہیم نظر آئیں گے ۔ لیکن داستانوں اور غزل کی علامتیں ہماری اپنی روایات سے پیدا ہوئی ہیں جن کے مفاہیم ایک طرف تو معاشرتی اور تہذیبی طور پر تسلیم شدہ ہیں اور دوسری طرف افراد ، انفرادی طور پر [illegible] و [illegible] کے مطابق ان سے مفاہیم اخذ کر [illegible] آج کے ادب و فن میں تجرید کی صورت [illegible] روایت سے نہیں

ہوتا ۔ نتیجہ یہ ہے کہ علامتیں بالعموم ذاتی اور شخصی ہو کر رہ جاتی ہیں اور ان کے مفاہیم فی بطن فنکار ۔ یہ تو ہوئی فن کی ایک صورت ۔ دوسری صورت یہ ہے کہ گرد و پیش کے حقائق کو جیسے کا تیسا شعر میں نظم کر دیا جاتا ہے یا افسانہ میں درج کر دیا جاتا ہے ۔

ع وہ بھیڑ تھی کہ چوک میں تانگہ اُلٹ گیا

ع سمجھو تو پھر غلیل ہماری غلیل ہے

آپ شاعری میں واقعیت کے قائل ہوں گے مگر شاعر سے یہ تقاضہ ضرور کریں گے کہ واقعیت کو شاعری بنائے ۔ہمارے ایک شاعر نے تو ''گذارش احوال واقعی'' میں بھی شاعری کی ہے ۔ دراصل بات یہ ہے کہ دنیا کو دیکھنے کے دو طریقے ہیں ، ایک صوری و ظاہری سطح پر دوسرا معنوی اور باطنی سطح پر ۔ ان دونوں اندازنظر میں بہر حال حوالہ انسانی زندگی ہی بنتی ہے ۔ شاعر جب انسانی زندگی کے حوالے سے دنیا کو دیکھتا ہے تو اس کا اندازنظر کچھ ہو مگر وہ ایک بصیرت ایک نیا تناظر پیدا کرتا ہے ۔ جب شاعر دنیا کو صوری و ظاہری سطح پر دیکھتا ہے اور ان کا بیان کرتا ہے ۔ تو چاہے وہ انسان کے معاشرتی عوامل کا بیان ہو یا فطرت کے مظاہر کا ، وہ انہیں خاص ترتیب ، خاص رنگ اور خاص آہنگ میں دیکھتا ہے اس لیے جو کچھ بھی وہ پیش کرتا ہے وہ اپنی نوعیتوں اور رنگا رنگی کے باعث زندگی کو ایک نئی سطح اور ایک نیا انداز دیتا ہے ۔ اس طرح صوری اور ظاہری رشتوں میں نئی نئی وسعتیں پیدا ہو جاتی ہیں ۔ نظیر اکبر آبادی کی اہمیت اور اسماعیل میرٹھی کی ضرورت کا اندازہ اس طور سے کیا جاسکتا ہے کہ وہ محض کسی اس واقعہ کا بیان نہیں کرتے ۔ وہ اس واقعہ کو ایک انداز سے پیش کرتے ہیں۔ اس لیے محض یہ کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے وہی زندگی میں بھی ہوتا ہے ۔ بس اگر آپ محض وہ لکھیں جو زندگی میں بھی ہے تو آپ لکھنے کی زحمت کیوں کرتے ہیں ، زندگی خود ہی ادب و شعر کا کام دے گی ۔

معنوی اور باطنی سطح کی زندگی کو پیش کرتے وقت ادیب و شاعر گرد و پیش کی اشیا کے باطنی ربط کو دیکھتا ہے ۔ اور اس رابطہ کو استعاروں اور علامتوں کی صورت میں پیش کرتا ہے ۔ یوں کہئے کہ دنیا کی خارجی صورت ، اپنی معنوی سطح کے لیے استعارے کا کام دیتی

ہے ۔ اب اگر آپ دوسری روایات سے استعارے مستعار لیں اور ان کے ذریعے اپنی زندگی کی معنویت کو پیش کریں تو اس میں خرابی کبھی تو یہ ہو گی کہ اجنبی استعاروں کے ذریعے مانوس معنویت اظہار نہیں پائے گی اور کبھی یہ کہ محض استعاروں اور علامات کی خاطر آپ اس معنویت کو پیش کریں گے ، جس کا ہماری زندگی سے کوئی واسطہ نہ ہو گا ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ میکانکی طور پر ترقی یافتہ معاشرے کی معنویت نسبتاً کم ترقی یافتہ معاشرے کی معنویت سے مختلف ہوگی ۔ زیادہ آسان لفظوں میں یوں کہئے کہ ہمارے معاشرے کے سیاسی ، معاشی ، معاشرتی تقاضے اور مسائل اور ان مسائل اور تقاضوں سے منسلک غیر مادی و روحانی تقاضے اور مسائل ، یورپ اور امریکہ کے مسائل سے یقیناً مختلف ہوں گے ۔ یہ بات اہم ہے کہ آپ کتنے ہی فلسفیانہ ، مجرد اور آفاقی مسائل اور تقاضوں کو پورا کیوں نہ کریں مگر حوالہ گرد و پیش کی اشیاء آج کی زندگی اور اس سے پیدا شدہ حقائق ہی بنیں گے ۔ محض اسی طور پر آپ ادب کو ادب ، اور زندگی کو زندگی برقرار رکھتے ہوئے ادب اور زندگی کا رشتہ قائم کر سکتے ہیں ۔

اب طرز احساس کی بے ربطی کی ایک اور مثال ؛ غور کیجئے تو یہ اندازہ ہوگا کہ معاشرے میں تنظیمی و تخلیقی صلاحیتیں ایک دوسرے سے بے تعلق ہوگئی ہیں ۔ ہمارا علم ، ہماری تحقیقات ، ہماری معلومات ، ہماری سیاسی فکر ، غرض زندگی کی ساری شعوری و تنظیمی تگ و دو تخلیقی جوہر سے بے تعلق نظر آتی ہے اور اس کے برعکس ہماری تخلیقی کاوشیں تنظیمی صلاحیتوں سے بے نیاز ہیں ۔ جب تنظیمی ذہن غیر تخلیقی ہو جاتے ہیں اور تخلیقی ذہن غیر منظم تو اس کا نتیجہ ذہنی، روحانی اور اقداری بنجر پن بھی ہوتا ہے اور مادی و مقداری انتشار بھی ۔

نودولتی عامیانہ پن ، کٹھ ملائیت اور نوکر شاہی ، یہ تین عناصر ہماری زندگی میں سخت گیر نظم و ضبط کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ ایسی کہ زندگی کی تخلیقی صلاحیتوں اور ذہنی قوتوں کو صحت مند طور پر ابھرنے کا موقع نہیں ملتا ۔ سخت گیر نظم و ضبط ادب ، مذہب اور عام معاشرتی زندگی کے دیگر عوامل میں بند پانی کی حیثیت رکھتا ہے ۔ تخلیقی صلاحیتوں کا بلا کسی نظم و ضبط کے انتشاری صورت میں نمودار ہوتا اسی سخت گیری کا ردعمل ہے جدید ترین شاعری ، فرقہ دارانہ

فسادات ، طالب علموں کے ہنگامے ، یہ تینوں اسی انتشاری کیفیات کے آئینہ دار ہیں ۔ اس طرح ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ سخت پابندی اور انتشار، یہ دونوں علیحدہ علیحدہ صورتوں میں ہماری معاشرتی زندگی کی بیماریاں ہیں اور ایک دوسرے کو تقویت دیتی ہیں ۔

علوم کے شعبے میں تحقیق اور تخلیق کو لے لیجئے ۔ یہ دونوں اپنے الگ الگ راستوں پر گامزن ہیں ۔ جب علوم محض معلومات اکٹھا کرنے کا نام ہوں گے تو تحقیق بھی پرانی قبروں کو کھودنے کا کام کرے گی ۔ یوں تو پہلے کی طرح آج بھی تحقیق کا کام انسانی علم میں اضافہ ہے ، مگر کیا تخلیق کا کام انسانی علم میں اضافہ نہیں ہے ۔ نودولتی ذہن کا عامیانہ پن تخلیق کو غیر سنجیدہ کام سمجھتا ہے اور معلومات اکٹھا کرنے کے کام کو زندگی کا سنجیدہ عمل قرار دیتا ہے ۔ تخلیقی ذہن کا نتیجہ غیر سنجیدہ یوں سمجھا جاتا ہے کہ اس میں نئی بصیرت دینے کے ساتھ مسرت بہم پہنچانے کی صلاحیت بھی ہوتی ہے ۔ اور جب مسرت حاصل کرنے کے فعل کو غیر سنجیدہ سمجھا جانے لگے تو یہ معاشرے کے بنجرپن کی سب سے بڑی دلیل ہے ۔ مسرت سے خوف کے معنی ہیں ، بوریت اور زندگی کے تنوع اور رنگا رنگی سے خوف ۔ اب میری سمجھ میں بھی یہ آنے لگا ہے کہ نظیر اکبر آبادی کی اچھی بھلی نظموں پر ایسے سنجیدہ عنوانات مثلاً ''پیسے کی فلاسفی'' یا ''آدمی کی فلاسفی'' کیوں لگائے گئے ہیں ۔

علامہ اقبال کو شاید اسی خطرہ کا احساس تھا جب انہوں نے یہ شعر کہا تھا کہ :

وہ علم کم بصری جس میں ہم کنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاہدات حکیم

اس کے برخلاف ہم مشاہدات حکیم (تحقیق ؟) کو تجلیات کلیم (تخلیق ؟) سے علیحدہ رکھتے ہیں ۔ ہمیں یہ بتایا جاتا ہے کہ موجودہ معلومات کو نئے سرے سے ترتیب دے کر نئے انداز نظر سے پیش کرنا تحقیق کا کام نہیں ہے گویا یہ نئی ترتیب ، نیا انداز نظر ، انسانی بصیرت میں اور انسانی علم میں کوئی اضافہ نہیں کرتا ۔ پھر تحقیق کا کام کیا ہے ؟ تحقیق کا کام یہ ہے کہ ہم مختلف اقسام کی مختلف معلومات جمع کریں ، نئے اعداد و شمار اکٹھا کریں ، اس بات کا پتہ لگائیں کہ سید انشا اللہ خاں انشا کے گھر کے کپڑوں

کی دھلائی پر ماھانہ کیا خرچ آتا تھا (جب کہ محمد حسین آزاد ھمیں یہ بتا گئے ھیں کہ ان کے گھر کی تمام عورتوں کے کپڑے دھوبی کے یہاں نہیں جاتے تھے) ۔

اس کے برعکس تخلیقی ذھن (تجلیات کلیم) حقائق و مشاھدات ، علوم و نظریات ، واقعات و معلومات کے کھوٹ سے اپنی تخلیقات کے سونے کو الگ رکھتا ھے حالانکہ زیور بنانے کے لیے سونے کے ساتھ کھوٹ کا شامل ھونا ضروری ھے ۔ ھارا " اوریجنل جینیس" یہ سمجھتے ھوئے کہ فطرت کا عطیہ اکتسابی علم سے برتر ھے ، اپنے جذبات اور اپنی جبلتوں کی تنظیم نہیں کرتا ۔

تحقیق و تخلیق کی یہ دونوں صورتیں شاید اس لیے بھی پیدا ھوتی ھیں کہ محقق و ادیب دونوں اپنے اپنے کام میں انسانی زندگی کے تقاضوں کو نظر انداز کر دیتے ھیں اور جب ایسا ھوگا تو مشاھدات و تجلیات نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے سے ھم آھنگ نہ ھوں گی بلکہ غیر انسانی بھی ھوں گی ۔ یعنی یہ کہ ان میں سے انسانی عنصر خارج ھو جائے گا ۔ اور اس طرح جو کچھ رہ جائے گا وہ تحقیق برائے تحقیق یا تخلیق برائے تخلیق ھو گی ۔

آج کی بیشتر شاعری کو دیکھ لیجئے ۔ آپ کو علامتوں اور استعاروں کا ایک ایسا گھنا جنگل نظر آئے گا جس میں انسانی رابطے ، معاشرتی رشتے مانوس جذبات و احساسات گم ھو گئے ھیں ۔ ایسا معلوم ھوتا ھے کہ دریا ، پہاڑ ، جنگل ، بادل ، ھوا ، پتے ، خزاں ، پرندے ، زمین اور آسمان مختلف رنگوں اور شکلوں میں ھر طرف بکھرے ھوئے ھیں لیکن ان میں انسان کہیں نظر نہیں آتا ۔ پہلے یہ اشیاء انسانی زندگی کے تنوع کا استعارہ بن کر آتی تھیں اب یہ ھو گیا ھے کہ کچھ رنگ اور کچھ تصویریں بے ترتیبی سے ھر طرف بکھیر دی جاتی ھیں ۔ ان میں انسانی رابطوں کو تلاش کرنا قاری کی ذمہ داری قرار دی جاتی ھے ۔ اور شاعر اور ادیب یہ کہتے ھیں کہ تخلیق کرنا ھارا کام اور سمجھنا تمھارا کام ھے ، بس تم جو چاھو سمجھ لو اور ھم جو جی چاھے گا لکھ دیں گے ۔

خارجی اشیاء اور گرد و پیش کے حالات میں معنی محض ان کے ان روابط اور رشتوں سے پیدا ھوتے ھیں جو انسانی زندگی کے حوالے سے

ہوں اور انسانی زندگی کے لیے معنی دار ہوں ۔ جب شاعر اور ادیب گرد و پیش کی انسانی زندگی اور انسانی روابط سے بے نیاز ہونے لگتے ہیں تو زندگی اور ادب کے درمیان معنی کے رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں اور پھر ادیب پانچ ہزار معنی دار الفاظ اس بات کو سمجھانے کے لیے لکھتے ہیں کہ لفظ کا معنی سے رشتہ ٹوٹ چکا ہے یا اب اسے توڑ دینا چاہیے ، اور تخلیقی زندگی کو زرخیز بنانے کے لیے اشیاء کو ان کے مروجہ ناموں سے الگ کرکے دیکھنا چاہیے - ڈاکٹر اجمل نے حلقہ ارباب ذوق کے سالانہ جلسے پر ادیبوں کو تعطل الفاظ کی رائے دی ـــــــــ یعنی آئیے اب ہم چپ ہو جائیں اور پھر ـــــــــ پھر سے سب کچھ شروع کریں ، اس لیے کہ ہم نے اب تک جو کچھ کیا ہے اور جو تہذیبی نہج حاصل کی ہے وہ تو محض الفاظ اور معنی دار الفاظ کی مرہون منت ہے ، اور ڈاکٹر اجمل خود نہایت پر معنی الفاظ میں ادیبوں کو لفظ اور معنی کے رشتے توڑنے کی تلقین کر رہے ہیں ۔ ان حالات میں دو نتیجے نکلتے ہیں ۔ (۱) یا تو ادیب چپ ہو جائیں اور یا (۲) پھر لفظوں کی مروجہ معنی کے حوالوں کے بغیر استعمال کریں یعنی ذہنی طور پر ماؤف ہو جائیں ۔

میں تو ایک چھوٹی سی بات جانتا ہوں اور وہ یہ کہ معاشرے کی تخلیق دو چیزوں سے ہوتی ہے ان اوزاروں سے جو وہ معاشرہ استعمال کرتا ہو اور ان لفظوں سے جو وہ بولتا ہو ۔ ادیب معاشرے کو لفظوں کے حوالے سے زندگی دیتا ہے ۔ وہ سوئے ہوئے لفظوں کو جگا کر اور مرے ہوئے لفظوں کو زندگی دے کر معاشرے کی بیداری اور معاشرے کی زندگی کی ضمانت دیتا ہے ۔ اسی مفہوم میں وہ معاشرے کی تعمیر کا ذمہ دار ہے اور یہی ذمہ‌داری اس کے لیے جہنم ہے ۔ اسی جہنم سے بچنے کے لیے کبھی وہ تعطل الفاظ کا نعرہ لگاتا ہے ، کبھی نت نئی لسانی تحریکیں چلاتا ہے ، کبھی لفظ برائے لفظ کا قائل نظر آتا ہے اور کبھی لفظ برائے معنی کا ۔ مگر یہ سب جہنم کو بجھانے کی ترکیبیں ہیں اور ایسی جنت کے منصوبے جہاں شعر و ادب کے علاوہ اور سب کچھ ہو ۔

یہاں میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ آج جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ سب انسانی رابطوں سے بے تعلق ہے ۔ میں تو صرف اتنی بات کہہ رہا ہوں کہ ہمارے ادب میں ایسے رجحانات پیدا ہو گئے ہیں جو

انسانی رابطوں کی موت کا اعلان ہیں ۔ انسانی رابطوں کو سمجھنا اور لفظوں کو ان رابطوں کے حوالے سے استعمال کرنا جان جوکھم کا کام ہے ۔ اور جب معاشرے کے تخلیقی سوتے خشک ہونے لگتے ہیں یا یوں کہیے کہ جب ادیب لفظوں کی ذمہ داری سے بھاگنے لگتے ہیں تو وہ لفظوں کو مترنم ارتعاش اور خوب صورت تصویر کاری کے لیے استعمال کرکے امن و سکون تلاش کرتے ہیں : فیض صاحب کی ایک بہت خوبصورت نظم کے چند مصرعے دیکھیے :

تم نہ آئے تھے تو ہر چیز وہی تھی کہ جو ہے
آسماں حد نظر ، راہ گذر ، راہ گذر ، شیشۂ مے ، شیشۂ مے
اور اب شیشۂ مے راہ گذر ، رنگ فلک
رنگ ہے دل کا مرے خون جگر ہونے تک

....

....

اب جو آئے ہو تو ٹھہرو کہ کوئی رنگ کوئی رت کوئی شے
ایک جگہ پر ٹھہرے
پھر سے اک بار ہر اک چیز وہی ہو کہ جو ہے
آسماں حد نظر ، راہ گذر ، راہ گذر ، شیشۂ مے ، شیشۂ مے

فیض صاحب نے تو یہ نظم شاید منہ کا مزا بدلنے کے لیے ہی لکھی ہو ، اس بات سے بھی انکار نہیں ہو سکتا کہ یہ نظم نہایت خوبصورت ہے ۔ اس کے باوجود یہ فیض صاحب کی امن پسند نظم ضرور ہے ۔

اب میں آپ سے ایک سوال پوچھتا ہوں اور وہ یہ کہ اگر ہمارا ادب انسانی سوالوں اور رابطوں سے غیر متعلق ہو تو فن برائے فن کی خوبصورت عمارت معاشرے کے روحانی ریگستان میں کتنی دیر کھڑی رہے گی ۔ کیا میں محض پرانے سوالوں کو دہرا رہا ہوں ؟ اگر یہ بات ہے تو بھی آپ کا جواب آج کے حالات کے مطابق ہونا چاہیے ۔

ہمارا عہد اور تنقید

سب سے پہلے میں یہ واضح کرتا چلوں کہ آپ تنقید کے ارتقا ، تنقیدی رجحانات و نظریات کے بارے میں مجھ سے کسی بحث کی توقع نہ رکھیے ۔ مختلف تنقیدی مسائل اور معلومات کے سلسلے میں اردو اور انگریزی کی بیشتر کتابیں ہیں ، جو آپ کی تشفی کر دیں گی ۔ چند موٹے موٹے تنقیدی مسائل کے متعلق معلومات حاصل کرنی ہوں تو تنقید کے ارتقا پر عبادت بریلوی سے، معاشرتی تنقید پر احتشام حسین سے، مارکسی تنقید پر ممتاز حسین سے، نفسیاتی تنقید پر ریاض احمد سے، تاثراتی تنقید پر فراق گھور کھپوری سے ، ادب برائے زندگی کے مسئلہ پر مجنوں گھور کھپوری سے، ادب برائے ادب کے متعلق محمد حسن عسکری سے، داستانوں، افسانوں اور ناولوں کے مسائل پر سید وقار عظیم ، ڈاکٹر احسن فاروقی اور کلیم الدین احمد سے رجوع کیجیے ۔ میں نے تنقیدی مسائل اور ناقدوں کے ناموں کا ذکر کسی خاص رعایت سے نہیں کیا ہے چند مشہور ناقدوں کے نام میرے ذہن میں اور آ رہے ہیں ۔ جنھوں نے اردو ادب کے مختلف مسائل پر روشنی ڈالی ہے میں ان کا نام بھی لیے لیتا ہوں ۔ تاہم میری یاد داشت میں ناقدوں کی کوئی جامع فہرست نہیں ہے ۔ آل احمد سرور ، حمید احمد خان ، ڈاکٹر سید عبداللہ ، عابد علی عابد ، عندلیب شادانی ، فیض احمد فیض ، ڈاکٹر وحید قریشی ، قاضی عبدالودود ، مجتبیٰ حسین نے بیشتر تنقیدی و تحقیقی مقالے اور کتابیں تحریر کی ہیں ۔ جن کا مطالعہ اردو ادب کی مختلف النوع نہجوں کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے ، ان تمام اصحاب میں بیشتر ادبیات اردو و انگریزی کے اساتذہ ہیں ۔ ان کی ذہنی بلوغت کے باعث ان کی تنقیدی آراء ادب پر عاکمہ کی حیثیت رکھتی ہیں ۔

میرے اس مضمون میں آپ کو مغربی ناقدوں کی اسناد ان کے خیالات اور ان کی تحریروں سے اقتباسات بھی نہیں ملیں گے ۔ تنقید کے چند مکاتیب فکر کا ذکر بعض اجمالاً آئے گا ۔ اس کے علاوہ جو کچھ آپ تک پہنچے گا وہ بعض چند سوالات اور چند مفروضے ہوں گے ، جنہیں آپ چاہیں تو

سننے کے بعد فوراً رد کر دیں ۔ میں اس مضمون میں تنقید کا کوئی نیا نظریہ پیش نہیں کروں گا ۔ میں تنقید پر گفتگو کرنے کی بجائے زیادہ تر تنقیدی ذہن کی بات کروں گا ۔ اور اسی لئے میرے مضمون میں ٹھوس قسم کے مستند نقادوں کا ذکر بھی نہیں آئے گا ۔ اور اگر اس کے باوجود میری اس تحریر سے ان سوالوں اور مفروضوں سے جنہیں میں پیش کر رہا ہوں ۔ آپ کے ذہن میں کوئی تنقیدی نظریہ ابھرے تو اس کے ذمہ دار آپ خود ہوں گے ۔

مجھے مختلف تنقیدی نظریات و مکاتیب فکر کی افادیت سے قطعی انکار نہیں ایسے تمام نظریات ادب پارے کے فنی اور ادیب کے ذہنی و معاشرتی لوازم کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں ۔ ذہنی و جذباتی معاشرتی و تاریخی عوامل کی شناخت و دریافت یقیناً مسرت بخش ہوتی ہے ۔ یہ بات بھی بحث طلب نہیں کہ کسی ادبی تخلیق کے لیے معاشرہ و ماحول جو مواد فراہم کرتا ہے ، ذہن جو تخلیق کا باعث بنتا ہے ، اور فنی اصولوں سے آگاہی تاکہ تخلیق فن کی سطح پر ہو ۔ یہ تمام چیزیں ضروری و لازمی ہیں ۔ تاہم یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس قسم کے سارے نظریئے مل جل کر ادیبوں کی ذہنی تربیت کرتے ہیں ؟ اور دوسرا اس سے بھی اہم سوال یہ ہے کہ اگر ان تمام نظریوں اور تنقیدی مفروضوں کی موجودگی کے باوجود تخلیقی صلاحیتیں مدھم اور کمزور ہوں تو کیا ہم یہ سوچنے پر مجبور نہیں ہوتے کہ یہ تمام نظریات اور مفروضے اپنے اپنے طور پر تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانے کے اہل نہیں ہیں ؟ ادبی مباحث کے سلسلے میں ہم سب کا یہ تجربہ ہے کہ بالعموم کسی فن پارے کو پرکھتے وقت یا تو معاشرتی عوامل اور ماحول کا تجزیہ کر لیا جاتا ہے ۔ یا پھر نفسیاتی گتھیوں اور الجھنوں پر بحث ہو جاتی ہے یا فنی لوازمات پر گفتگو ہو جاتی ہے ۔ مگر اس کے باوجود ہوتا یہ ہے کہ مردے میں جان نہیں آتی اور فن پارہ ہمیں متاثر نہیں کرتا ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ صحیح معنی میں جاندار فن پارہ محض معاشرتی عوامل ، نفسیاتی پیچیدگیوں اور فنی لوازم کے اظہار کا نام نہیں ۔ وہ ان تمام چیزوں سے بالا تر کوئی شے ہے ۔ بہ الفاظ دیگر اس بات کو یوں کہیئے کہ وہ ان تمام عوامل و محرکات کا اظہار ہونے کے باوجود ایک مکمل تخلیق ہے ۔ فن کار کو فن پارے کی تخلیق کا عمل مسرت بہم پہنچاتا ہے

اور قارئین کو تخلیقی عمل کا حاصل ، ہر تخلیق میں فن کار کی نفسیاتی الجھنیں اس کا طرز احساس ماحول کا اثر اور اس اثر پر اس کا ذہنی رد عمل معاشرتی سیاسی حالات یہ تمام باتیں شامل ہوتی ہیں - تاہم ان تمام باتوں کے یکجا ہو جانے سے کسی تخلیقی فن پارے کا ظہور لازمی نہیں ہے اور ناقد کا سب سے پہلا فرض یہ ہے کہ وہ اس بات کو سمجھے اور اسطرح ماحول کے تجزیہ ، نفسیاتی عوامل کی پرکھ ، فنی لوازمات کی تشریح کے ساتھ ساتھ اس امر کا بھی خیال رکھے کہ فن پارہ ایک تخلیق ہے نہ کہ معاشرتی تاریخ یا نفسیات و سیاسیات کی کوئی کتاب - ساتھ ہی ناقد کا فرض یہ بھی ہے کہ آج کے زمانے میں ناسخ یا مومن کی غزل گوئی پر مضمون لکھتے ہوئے وہ ہمیں یہ بھی بتائے کہ وہ شاعر آج ہمارے زمانے میں کس اہمیت کے حامل ہیں اور ان شعراء کو آج ہم کس طرح قبول کریں یعنی یہ کہ ان کا مطالعہ ہماری تخلیقی صلاحیتوں کے لئے کیوں ضروری ہے -

تنقید کے مختلف منصب بتائے گئے ہیں - تحسین ، تشریح ، حسن و قبح کی توضیح ، تجزیہ ، فن پارے کی قدر کا تعین وغیرہ - مگر تنقید کا سب سے مفید کام یہ ہے کہ وہ زندگی کو زیادہ سے زیادہ تخلیقی بنانے کے متعلق سوال اٹھاتی ہے - میں یہاں محض ادبی و فنی تخلیق کے متعلق بات نہیں کر رہا ہوں - میں یہاں ادب و فن کے ان سوتوں کی طرف اشارہ کر رہا ہوں جو ان کی زندگی کے ضامن ہوتے ہیں اور جہاں سے وہ اپنے لیے مواد اور غذا فراہم کرتے ہیں - یعنی پوری زندگی سے میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کسی فن پارے کے متعلق نظریات اسی وقت کارگر اور مفید ہو سکتے ہیں جب کہ وہ پوری زندگی کے نظریات سے ہم آہنگ ہوں یعنی یہ سوال کہ مومن و مصحفی یا میر و غالب کے فن کو آپ کیا سمجھتے ہیں - اس بڑے سوال کا ایک حصہ ہے کہ آپ زندگی کے بارے میں کیا تصور رکھتے ہیں - اس طرح ادبی و فنی تخلیق پوری زندگی کے تخلیقی عوامل کا محض ایک حصہ ہے - پوری زندگی کے تخلیقی ہونے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر آدمی ادب پیدا کرنے لگے یا فن‌کار ہو جائے - اس کے معنی یہ ہیں زندگی کے تمام شعبے تخلیقی طور پر کام کرنے لگیں چاہے وہ سائنس ہو ، سیاست ہو ، تعلیم ہو ، ادب ہو یا سیر و تفریح کے مشاغل -

ادب و فن زندگی کے دوسرے عوامل سے قطع نظر کوئی عمل نہیں ہیں ۔ یہ بات الگ ہے کہ ادب میں مختلف سیاسی ، معاشی و معاشرتی عوامل محض بالواسطہ طور پر نظر آتے ہیں ۔ یعنی یہ کہ ان عوامل کے تاثرات ۔ وہ چیز جو ادبی و فنی شہ پاروں میں مسرت بخش ہوتی ہے ، وہ عمل تخلیق کی کار فرمائی ہے۔ ادیب و فن کار کے لیے تخلیقی عمل خود باعث مسرت ہوتا ہے اور قارئین و ناظرین کے لیے اس تخلیقی عمل میں ان کی اپنی ذات کی شمولیت جس کے باعث وہ فن پاروں میں اپنے جذبات و احساسات کی شناخت اور دریافت کرتے ہیں ۔ تا ہم ناقد کے لیے سیاسی ، معاشرتی ، معاشی نفسیاتی عوامل کا شعور بلا واسطہ طور پر لازم ہے اور صرف اس طرح وہ ادب و فن کے متعلق ان تخلیقی نظریات کی تشکیل کر سکتا ہے جو پوری زندگی پر منطبق ہو سکیں ۔ مثال کے طور پر اگر ناقد ادب میں کلاسیکی یا رومانی رجحانات کا قائل ہو تو آپ کو اس سے یہ پوچھنے کا حق حاصل ہے کہ وہ پاکستان کے سیاسی نظام کے متعلق کیا نظریہ رکھتا ہے اور اس کا سیاسی نظریہ ادب کے کلاسیکی یا رومانی نظریہ سے کس طرح ہم آہنگ ہے ۔ اسی طرح ادب میں آزاد خیالی یا رجعت پسندی یا ترقی پسندی کے نظریات کو پوری قومی زندگی اور زندگی کے ہر ادارے و شعبے پر منطبق ہونا چاہئے ۔ ادب میں کلاسیکی رجحانات کا پرچار اور زندگی میں بے تنظیمی یا آزادہ روی کی حمایت کے کوئی معنی نہیں ہیں ۔ اسی طرح ادب میں رومانیت کا مدعی ہونا اور زندگی میں کڑی تنظیم کی حمایت ایک بنیادی تضاد ہے ادب میں ہیئت کے تجربوں کو زندگی میں ہیئتوں کی توڑ پھوڑ اور نئے تجربوں سے ہم آہنگ ہونا چاہئے اور ادب و فن میں تجریدیت کو زندگی کی تجریدیت کے مطابق ہونا چاہئے ۔ ورنہ ادب و زندگی کے بنیادی تضاد سے تخلیقی سوتوں کا خشک ہو جانا لازمی ہے ۔ یہیں میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ زبان و بیان و موضوعات کی ان منازل کو جنہیں یورپ نے صدیوں کے سفر میں طے کیا ہم ایک جست میں طے کر لینا چاہتے ہیں ۔ اور یہی سبب ہے کہ آج ہمارے یہاں ادیب و شاعر اپنی پیدائش کے ساتھ ہی سیدھے سادے سچے جذبات کو چھوڑ کر تجرید اور علامتی اظہار کی طرف مائل ہو جاتے ہیں ۔ مقابلتاً ۔ ثقہ ادیب فلسفیانہ موشگافیوں میں لگے رہتے ہیں اور ایم اے

میں پڑھنے والی لڑکیاں قیسی رامپوری کے ناولوں سے ادبی ذوق کی تسکین کرتی ہیں۔

تخلیقی زندگی کے معنی یہ ہیں کہ گرد و پیش کے حقائق و اشیاء، کتابوں سے حاصل کی ہوئی تعلیم، ہمارے روحانی تجربات و قلبی واردات کا حصہ بن جائیں۔ ان کا تعلق محض جسمانی، مادی و مقداری زندگی سے نہ ہو۔ بلکہ وہ قلبی واردات اور اقداری زندگی سے بھی منسلک ہوں۔ یہ بات لباس، زبان، تفریحی مشاغل اور مادی ضروریات زندگی سبھی چیزوں پر صادق آتی ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک یہ تمام چیزیں مقصد سمجھی جائیں گی۔ وہ ہمارے روحانی تجربات کا حصہ نہیں بنیں گی۔ یعنی یہ کہ وہ محض ذریعہ ہیں کسی اور مقصد کے حصول کے لیے اور مقاصد کا تعلق مادی زندگی سے نہیں ہوتا۔ ان کا تعلق روحانی اور ذہنی زندگی سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات کافی نہیں ہے کہ محض ایک دو افراد اپنے اپنے طور پر مادی اسائشوں کا تعلق کسی بڑے مقصد کے ساتھ قائم کریں۔ یہاں مقاصد اور روحانی زندگی سے میری مراد قومی زندگی کے مقاصد اور قومی زندگی کی روح سے ہے۔

شعر و ادب میں نئی تشبیہات اور نئے استعارے محض اس وقت داخل ہوں گے جب کہ گرد و پیش کی مادی تبدیلی میں قومی مقاصد و قومی زندگی کی روح شامل ہو۔ سرسید، حالی و آزاد نے ہمیں ''تقلید مغربی'' کا نسخہ بتایا تھا۔ لیکن شاید وہ یہ اندازہ نہ کر سکے کہ ہم اس سے مراد امریکی ایڈ اور مغرب کی مشینوں اور تہذیبی عناصر کی درآمد لے لیں گے۔ اُن کا مطلب شاید یہ تھا کہ ہم مغرب کی ترقی کی اساس کو سمجھیں اور اس کی مدد سے اپنی قومی زندگی کے فروغ کا سبق لیں۔ اس طرح ہماری مادی ترقی کا بھی اصل مفہوم اس وقت متعین ہوگا جب کہ ہم اپنی مقداری و مادی زندگی کو خود فروغ دیں اور اس فروغ کو اپنی روح اور اپنے دل کی فتح سمجھیں۔ ورنہ روس کے راکٹ اور امریکہ سے درآمد کی ہوئی مشینیں۔ ہماری شاعری اور ہمارے ادب میں علامتوں اور استعاروں کے طور پر کبھی داخل نہیں ہو سکتیں۔ آج ناقد کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ان باتوں کا شعور رکھے اور اپنی مادی و روحانی زندگی کے کھوکھلے پن کو

انٹرنیشنلزم کی چادر سے نہ ڈھانپے۔مغرب کے مستعار استعاروں ، مستعار
فلسفوں اور وہاں کی ادبی تحریکوں کے زیر نگرانی تخلیق کا مطلب ویسا
ہی ہے جیسے امریکی ایڈ کے سہارے پاکستان کی مادی ترقی اور ان
دونوں باتوں کا ایک ہی مطلب ہے اور وہ ہے سیاسی و تہذیبی و ذہنی
غلامی ۔ اس لیے آج ہمارے ناقد کا فرض یہ ہے کہ وہ پرانے تنقیدی
ٹوٹکوں کے ساتھ مفاہمت کرنے کے بجائے مغربی علوم کی مدد سے اپنے
حالات کا صحیح اندازہ کرے اور اپنے لیے ایسے تخلیقی نظریات وضع کرے
جو پاکستان کی قومی زندگی کو تخلیقی بنانے میں ممد و معاون ثابت ہوں ۔
ورنہ زمین غزلوں اور ناقابل فہم نظموں اور مغرب سے مستعار بنجر
استعاروں اور تشبیہوں سے مفر ممکن نہیں ۔

تقریباً پچھلے سو سال سے ہماری ادبی تنقید کی ایک خصوصیت یہ
چلی آئی ہے کہ اس میں پچھلے معیارات و روایات کو ہمیشہ چیلنج کیا
جاتا رہا ہے ۔ یہاں تک کہ اب یہ چیلنج ہماری فطرت ثانیہ بن گیا ہے
اور بے راہ روی بطور مقصد قبول کر لی گئی ہے ۔ ہماری زندگی کے
ایک موڑ پر یہ چیلنج اور اس سے پیدا شدہ آزاد خیالی تخلیقی زندگی کے
لیے ضروری تھی ۔ اس لیے کہ زندگی کا بنجر پن دو صورتوں میں پیدا
ہوتا ہے ۔ پہلی صورت وہ ہے جہاں بندھے ٹکے معیارات اسے آگے نہ
بڑھنے دیں ۔ جہاں معیارات اور جذباتی زندگی کا رابطہ ٹوٹ جائے ۔ اور
جہاں زندگی کو زرخیز کرنے والے معیارات اقدار اور علامتیں تعصبات کی
شکل اختیار کر لیں ۔ ایسی صورت میں تجربات و مشاہدات ختم ہو
جاتے ہیں ۔ اور ساری زندگی لکیر پیٹنے اور مکھی پر مکھی مارنے کے
مترادف ہو جاتی ہے ۔ اس وقت معاشرے کے خلاق ذہن پرانی اقدار
اور پرانے معیارات کو چیلنج کرتے ہیں ۔ نئے نئے تجربات کرتے ہیں
نئی ہئیتیں وضع کرتے ہیں ۔ یوں کہئے کہ پرانے ملبے سے نئی عمارت
کی تشکیل کرتے ہیں ۔ زندگی کے بنجر پن کی دوسری صورت وہ ہے
جہاں انتشار اور بے راہ روی کے باعث زندگی میں معیارات و اقدار و
نصب العین ختم ہو جاتے ہیں ۔ اعلیٰ و ادنیٰ کی تمیز مٹ جاتی ہے ۔
معاشرے کے افراد کسی معیار و ضابطہ کو نہیں اپناتے تو ایسی صورت
میں خلاق ذہن زندگی کے تخلیقی اصول کے تحت ، معیارات و اقدار و
نصب العین کی تلاش کرتے ہیں ۔ ان دونوں صورتوں میں ناقد کے کا

کی اہمیت واضح ہے کہ اگر وہ تنقید کی ''الف زبر آ ب زیر با'' سے آگے کا شعور رکھتا ہے تو اس کا فرض ہے کہ وہ ادیبوں شاعروں اور فن‌کاروں کے کام کا محاسبہ کرکے ہمیں یہ بتائے کہ آیا وہ ہماری زندگی کی تخلیقی ضرورتوں کو پورا کر رہے ہیں یا نہیں۔

میرا ذاتی خیال ہے کہ روایت سے بغاوت اور معیارات و اقدار کے چیلنج کے پچھلے تقریباً سو سال ہماری زندگی کو تخلیق کی نئی نہجیں دکھانے کے لیے کافی ہیں اور اگر آج ہم اپنا محاسبہ تنقیدی نظر سے کریں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اب تخلیقی زندگی کو استوار کرنے کے لیے بغاوت و تبدیلی کے نظریات کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ اس لیے کہ شاید اب ہمارے پاس وہ اقدار و معیارات اور روائتیں ہی باقی نہیں جن سے بغاوت کی جائے یا جنہیں تبدیل کرنا ایک تخلیقی عمل ثابت ہو۔ اس لیے آج ہمیں ایسے نظریات اور معتقدات کی ضرورت ہے جو تجزیاتی ہونے کے بجائے ترکیبی ہوں۔ تاکہ ہم اپنی زندگی میں ہئیتوں کی تشکیل کر سکیں اور نہجوں اور معیارات کا تعین کر سکیں اور اس طرح با ضابطہ زندگی کی سطحیں وجود میں آئیں اور یہی بات ہماری قومی زندگی کے ہر شعبے کے لیے ضروری ہے۔ سیاست، ادب، سائنس، فکری زندگی اور تفریحی مشاغل سب اس ضمن میں آتے ہیں۔ میں اپنی یہ بات ایک استعارے کے ذریعے واضح کرنا چاہتا ہوں۔ آپ پوری قومی زندگی کو ایک برگد کا درخت سمجھ لیں (بشرطیکہ آپ کے ذہن میں قومی زندگی کا کوئی تصور ہو ورنہ آپ بین‌الاقوامیت کی شاخ سے لٹکے ہوئے بندر نظر آئیں گے) تو اس برگد کی مختلف شاخیں بلند ہو کر دوبارہ زمین میں دھنس جاتی ہیں اور وہاں سے ایک نئے درخت کی نشو و نما ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف آپ پوری قومی زندگی پر نظر ڈالیں تو آپ کو ہر شعبے میں ایسے لوگ ملیں گے جو مغرب کے درختوں کی شاخیں بلا کسی تخلیقی اصول کو سمجھے ہوئے اپنے آنگن میں گاڑ لیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ وہ شاخیں جلد ہی جڑ پکڑ لیں گی۔ اور پھر چند دنوں میں سایہ دار درخت لہلہانے لگے گا۔

ہمارے یہاں بالعموم تجربہ اور روایت آپس میں متضاد چیزیں سمجھی جاتی ہیں اور آج صحیح قسم کی تخلیقی زندگی کا تصور اس تضاد کے حل میں مضمر ہے اس بات سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ کسی

قوم کی روایات در اصل اس قوم کی زندگی کے اعلیٰ تجربات کا مجموعہ ہوتی ہیں۔ ساتھ ہی یہ اس بھی وضاحت طلب نہیں ہے۔ کہ سائنس اور ادب دونوں میں نئے تجربوں کی بنیاد پرانے تجربات پر ہوتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ سائنس کے تجربے مقداری دنیا کے تجربے ہوتے ہیں۔ جو ایک قوم سے دوسری قوم مستعار لے سکتی ہے اور ادب کے تجربے اقداری دنیا کے تجربے ہوتے ہیں۔ جو مستعار نہیں لیے جا سکتے۔ اب جب آپ نئے تجربات کے لیے اپنی روایت کی طرف جاتے ہیں۔ یعنی نئے تجربے کے لیے بنیاد تلاش کرتے ہیں تو اعجاز حسین بٹالوی اسے ناسٹیلجیا (*Nastalgia*) کا نام دے دیتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ اکثر ملکوں کی مثلاً امریکی ادب کی بنیاد ہی (*Nastalgia*) پر ہے۔ انگریزی کی ایک مثل ہے کہ کتے کو برا نام دے دیجئے اور اسے پھانسی پر لٹکا دیجئے۔ مگر اعجاز صاحب پوری تہذیب کو پھانسی دینے کے در پے ہیں۔ آج ہمارے ناقد کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ روایت و تہذیب اور تجربہ کے صحیح مقامات کا شعور رکھیے اس لیے کہ روایت و تہذیب نام ہے۔ اقداری زندگی کے اعلیٰ تجربات کو جمع کرکے انہیں قائم کر دینے کا اور تجربہ و ترقی نام ہے ان اعلیٰ تجربات کے بھرپور احساس کے ساتھ نئی ہئیتوں کی تشکیل کا۔ روایت و تہذیب کے ساتھ متعصبانہ لگاؤ تخلیقی زندگی کے لیے اتنا ہی مضر ہے جتنا کہ بغیر روایت و تہذیب کے احساس کے تجربے کرنا۔

۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان کے جغرافیائی حدود کے تعین سے ہندی مسلمانوں کی تہذیبی و روحانی زندگی کی ایک ہئیت متعین ہو گئی اور اس معنی میں پاکستان کا قیام خود ایک تخلیقی عمل ہے ایک ایسا تجربہ جس کی بنیاد پچھلے اعلیٰ تجربات پر رکھی گئی اور پاکستان خود ہماری تاریخی و تہذیبی روایت کا ایک حصہ بن گیا۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس عظیم الشان تجربے کی بنیاد پر قومی زندگی میں سیاست، ادب، معاشیات اور زندگی کے دوسرے شعبوں میں کون کون سے نئے تخلیقی تجربے ہوئے؟ ہمارے ناقدوں نے پاکستان کے اس تجربے کو کس حد تک اپنایا اور تخلیقی زندگی کی نئی سمتوں کے تعین کے لیے کیا کیا؟ نفسیاتی معاشرتی، مارکسی، جمالیاتی تنقید اسی طرح ہوتی رہی۔ جیسے پہلے ہوتی

تھی ۔ محمد حسن عسکری فرانس کے ادیبوں سے رشتہ جوڑتے تھے تو بھی انحطاط پسند تھے اور جب اسلامی ادب پر کچھ لکھنے لگے تو بھی انحطاط پسند و رجعت پسند کہلائے ۔ ترقی پسندوں نے کھدر کی بش شرٹ سلوائی اور نیویارک کو لاہور سے ملا دیا ۔ کیکٹس گملوں میں لگائے اور انٹرنیشنل تہذیب کے داعی بن گئے ۔ تہذیب کی گہرائی کا اندازہ لگانے کے لیے سینکڑوں تہوں کے نیچے دبے ہوئے موہن‌جوڈارو اور ہڑپا سے تعلق استوار کرنے لگے اور بلندی ناپنے کے لیے نیویارک اور لندن کی بلند بالا عمارتوں کو دیکھنے لگے ۔ اور اس زمین اور اس مٹی کے متعلق سب کچھ بھول گئے جس سے ان کا جنم مرن کا ساتھ ھے ۔ معاشی ضروریات کے لیے امریکی ایڈ اور تہذیبی ضروریات کے لیے موہن جوڈارو اور انٹرنیشنل کلچر ، زندگی بسر کرنے کا آسان نسخہ بن گئے نتیجہ یہ ہوا کہ ماضی بعید اور مستقبل شکی (میں یہاں قواعد کی ایک نئی اصطلاح گھڑنے کی معافی چاھتا ہوں) زندگی کی قواعد کا اھم حصہ بن گئے اور حال سر پیٹ پیٹ کر بے حال ہو گیا ۔

۱۹۴۷ع کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیش نظر متعین ہو سکتا ھے کہ اس میں قومی طرز احساس اور اس طرز احساس کے پیش نظر تخلیقی ضرورتوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ھے ۔ ادب میں سمجھوتے اور مفاھمت اور سیاست میں بغاوت کے کوئی معنی نہیں ھیں ۔ نہ ھی سیاست میں مفاھمت اور ادب میں انقلاب کے کوئی معنی ھیں ۔ ادب میں قومی تہذیب اور روایات پر زور دینے کا مطلب یہ ھے کہ آپ قومیت کا کوئی نہ کوئی سیاسی نظریہ ضرور رکھتے ھیں۔ اسی طرح پاکستان کے لیے ایک آزاد خارجہ پالیسی کا نظریہ رکھنے کے معنی یہ ھیں کہ آپ پاکستان کو ایک آزاد مملکت اور پاکستانیوں کو ایک آزاد قوم بھی مانتے ھیں ۔ جس کی اپنی قومی تہذیب و روایات ھیں ۔ جو دوسروں کی قومی تہذیب و روایات سے اتنی مختلف اور آزاد ھیں ۔ جتنی کہ پاکستانی قوم و مملکت ۔ میں قوم و مملکت و قومی تہذیب و روایت کے آپس کے رشتے کو جسم و روح کے رشتے سے تعبیر کرتا ہوں ۔ اور اسی لیے آج کے ناقد سے میرا تقاضہ یہ ھے کہ وہ ادب و زندگی کے رشتے کو اس طرح استوار کرے کہ ادبی تنقید میں قومی تہذیب و روایات و اقدار پر زور دے اور اس طرح قومی احساس کو

مضبوط کرے ۔ یہاں میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ مغرب کے تنقیدی
نظریات ہمارے لیے بالکل بے کار ہیں ۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم
مغربی تنقیدی نظریات کی عینک سے اپنی تہذیب و روایات و اقدار کو
پرکھنے کے بجائے اپنے تہذیبی تقاضوں کی عینک سے مغربی تنقیدی
نظریات کو جانچیں اور پرکھیں اور پھر صرف وہ نظریے اپنائیں جو
ہمارے اپنے عظیم تہذیبی ورثہ کو لایعنی و بے معنی قرار نہیں دیتے ۔
صرف یہی نہیں بلکہ روز مرہ کی زندگی میں بیشتر تضادات ایسے ہیں
جنہیں ہمارا ناقد ہضم کرنے کی کوشش کرتا ہے اور وہ اس لیے کہ
وہ تخلیقی اور تخیلاتی سطح پر سوچنے کی سعی نہیں کرتا ۔ اردو غزل کی
تعریف کرنا اور ٹیڈی اور کوکا کولا تہذیب سے انٹرنیشنلزم کے نام
پر مفاہمت کرنا ایک بنیادی تضاد ہے ۔ پچھلے سولہ سال میں ہمارے
تنقیدی رجحانات پچھلی تنقید کی طرح زیادہ تر معذرت خواہی کے رجحان
پر مبنی نظر آتے ہیں ۔ یہی سبب ہے کہ جب تک مرثیہ کو ایپک کے
معیار پر ناپا نہ جائے تنقید کا حق ادا نہیں ہوتا ۔ مغرب سے مستعار
تنقیدی رجحانات و نظریات کو چھانے اور ہضم کیے بغیر اردو ادب پر
نافذ کر دینے کو میں فرنٹیئر کرائمز ریگولیشن کے نفاذ سے تشبیہہ دیتا
ہوں کہ اگر ادبی جرائم کا خاطر خواہ پتہ نہ چلے تو بھی ناقدوں کا
جرگہ کسی نہ کسی کو پھانسی ضرور دے ۔ ویسے جہاں تک
ٹاہک ٹوئیاں مارنے کا تعلق ہے ، بیسیوں مضامین سرسید کی نثر ، حالی
کی نظم غالب کی غزل اور میر کی مثنوی پر روزانہ لکھے جاتے ہیں ۔
ایسے مضامین جو ایم اے اردو کے طالب علموں کو امتحانوں میں
جواب مضمون لکھنے میں مدد دیتے ہیں ۔ چلئے ایسے مضامین بھی
کسی نہ کسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں ۔ مگر کم از کم وہ کسی
تخلیقی ضرورت کو پورا نہیں کرتے اس لیے کہ وہ قومی طرز احساس
اور تہذیبی رجحانات کو اس طرح سامنے نہیں لاتے کہ تخلیقی نہجوں کے
تعین میں مدد مل سکے ۔ ایسے مضامین میں حقائق کو تو پیش کیا جاتا
ہے ۔ مگر وہ حقائق نہ تو تخیلاتی و تخلیقی طور پر پیش کئے جاتے ہیں ،
نہ قبول کئے جاتے ہیں ، نہ ھی ان حقائق کا قومی شعور یا طرز
احساس سے کوئی رابطہ قائم کیا جاتا ہے ۔

اب میں یہاں چند ایسے ادیبوں کا ذکر کرتا ہوں جن کی تحریروں

میں شعور و احساس کے نئے سانچے ڈھلتے دکھائی دیتے ہیں اور ان کی سوچ پرانے نقادوں کی سوچ سے یوں الگ ہے کہ ان کے یہاں یا تو قومی سطح پر سوچنے کا رجحان ملتا ہے ۔ یا پھر وہ ان رجحانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو قومی احساس و قومی شعور کی تعمیر کے لیے ضروری ہیں ۔ اس سلسلے میں ، میں اعجاز حسین بٹالوی کے دو چار مضامین اور خطبات کی طرف سب سے پہلے اشارہ کرتا ہوں ۔ اعجاز صاحب کو زندہ دلان لاہور سے مجلسی گفتگو کا فن اور ترقی پسندوں سے آزاد خیالی ورثے میں ملی ہے ۔ وہ ادب میں ''سفید پوشی'' کے قائل نہیں ہیں اور اس طرح ادب اور زندگی کے رشتہ کو اہم سمجھتے ہیں۔ تہذیبی ضروریات کے شدت سے قائل ہیں اور ادیبوں کو پاکستان کی سرزمین سے رشتہ جوڑنے کی تلقین کرتے ہیں ۔ مگر اس طرح جب وہ تہذیب دشمن عناصر کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں تو ان کے تہذیبی جہاد کی زد میں نودولتی طبقہ اور متعصب مولوی کے علاوہ وہ لوگ بھی آتے ہیں ۔ جو پاکستان کو ہندی مسلم تہذیب کا محافظ سمجھتے ہیں ۔ چونکہ اعجاز حسین بٹالوی پاکستان بننے سے پہلے برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیبی اکائی کو نہیں مانتے اس لیے اکثر ادیبوں کی تحریروں کو ماضی پرستی (*Nastalgia*) کی کارفرمائی سمجھتے ہیں ۔ اس طرح شعور ماضی کو ماضی پرستی کہہ کر اعجاز صاحب زمینی و جذباتی رشتوں کو آسمانی و روحانی رشتوں پر ترجیح دیتے ہیں اور یہ بات انہوں نے ترقی پسندوں سے سیکھی ہے ۔ یوں پاکستانی تہذیب کا تجزیہ کرنے والے دو متضاد گروہوں میں بٹ گئے ہیں ایک صرف آسمانی رشتوں کو ماننے والے مولوی جو قومیت کے نظریہ کو سرے سے نہیں مانتے جن کے پیش نظر صرف ملت اسلامیہ کا تصور ہے ۔ اور اس لیے وہ پاکستان کی سرزمین کو جذباتی طور پر قبول کرنے سے قاصر ہیں ۔ دوسری طرف زمینی رشتوں کو ماننے والے مولوی جن میں ترقی پسند حضرات اور اعجاز صاحب ایسے لوگ شامل ہیں ۔ وہ آسمانی و روحانی رشتوں کو بالکل نہیں مانتے جن کی بدولت ہندی مسلمانوں میں ایک تہذیبی یکجہتی پیدا ہوئی ۔ آپ آسمانی رشتوں اور زمینی رشتوں کا تجزیہ کریں تو اس نتیجہ پر پہنچیں گے ۔

(۱) آسمانی رشتے علامت ہیں! تجریدی طرز اظہار کی ، روحانی و اخلاقی

اقدار کی اور تنظیمی و شعوری اصول زندگی کی ۔
(۲) زمینی رشتے علامت ہیں ، علامتی و تجسیمی طرز اظہار کی ، جذباتی اقدار کی اور تخلیقی و لاشعوری اصول زندگی کی ۔
اس میں پہلا اصول تخلیق کا ذریعہ اور دوسرا اصول تخلیق کا مقصد ہے اور ہر تخلیق میں ان دو اصولوں کا یکجا ہونا ضروری ہے اس لیے کہ ان کے آپس کے اختلاط سے ہی تخلیق ممکن ہے ۔ میں نے پہلے کہا ہے کہ آج ہمیں کسی تجزیاتی فلسفہ سے زیادہ ایک ترکیبی فلسفہ کی ضرورت ہے ۔ اس لیے کہ تخلیق ترکیب سے منتج ہے تجزیہ سے نہیں ۔ نتیجہ یہ ہے کہ آسمانی رشتوں کو ماننے والے مولویوں کے پاس توی روح ہی روح ہے ۔اور زمینی رشتوں کے ماننے والے مولوی صرف جسم پر اکتفا کرتے ہیں ۔ اور تخلیقی زندگی نام ہے جسم و روح کی یکجائی کا ۔
سلیم احمد کی کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' اردو ادب کو ایک نئے زاویہ سے دیکھنے کی ایک کوشش ہے ۔ اس کے ساتھ ہی سلیم احمد تخلیقی عمل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہوئے صحیح قسم کا تخلیقی اصول بھی پیش کرتے ہیں ۔ ان کا خیال ہے کہ غدر کے بعد آدمی مکمل آدمی کی صورت میں باقی نہیں رہا وہ کسری آدمی بن گیا یعنی اخلاقی آدمی ، سیاسی آدمی ، مذہبی آدمی وغیرہ ۔ غدر کے بعد کی شاعری محض آدھے آدمی کی شاعری ہے پورے آدمی کی نہیں ۔ اخلاقی شاعری ہو یا روحانی شاعری یا سیاسی شاعری ان سب قبیل کی شاعری میں صرف آدھا شاعر کارفرما نظر آتا ہے یعنی محض ''اوپر کا دھڑ'' چونکہ شاعر ''نچلے دھڑ'' کو نہیں اپناتا ۔ اس لیے اس کی شاعری کسری شاعری رہ جاتی ہے ۔ ایک اعتبار سے دیکھئے تو ''اوپر کا دھڑ'' علامت ہے ۔ عقلی و روحانی و اخلاقی زندگی کی اور ''نچلا دھڑ'' علامت ہے ۔ جبلی و جذباتی زندگی کی—اس طرح ''اوپر کا دھڑ'' تنظیمی اصول زندگی اور ''نچلا دھڑ'' تخلیقی اصول زندگی بن جاتا ہے ۔ اور سلیم صاحب کا یہ دعویٰ صحیح ہے کہ ان دونوں اصولوں کے ربط و اختلاط سے (یعنی اوپر کے دھڑ اور نچلے دھڑ دونوں کے یکجا ہونے سے) ہی تخلیقی زندگی ممکن ہے ۔ یہاں تک تو بات ٹھیک ہے ۔ مگر خرابی وہاں سے پیدا ہوتی ہے جہاں سلیم احمد ''نچلے دھڑ'' کو یا بہ الفاظ دیگر

جبلی و جذباتی عنصر کو "اوپر کے دھڑ" پر (یعنی عقلی و روحانی و اخلاقی عنصر پر) فوقیت دینے لگتے ہیں ۔ اور اس طرح ان کی دلیلوں سے بھی وہی نتائج برآمد ہوتے ہیں ۔ جو ترقی پسندوں کی دلیلوں سے نکلتے ہیں ۔ یعنی زمینی و جذباتی رشتوں کی اہمیت ۔

غدر کے بعد سرسید کی تحریک کے ساتھ عقلیت و تعقل پرستی کا رجحان زندگی کے ہر شعبے میں شروع ہو گیا ۔ اس کی معاشرتی و تاریخی وجہ تو درمیانہ طبقے کا عروج ہے جو اس زمانے سے شروع ہوا اور دوسری وجہ اٹھارویں صدی (انگلستان) کے تعقل پرستی کے فلسفہ کی درآمد ہے ۔ شعور کی ترقی کے ساتھ عقلیت کا پرچار اور جبلی و جذباتی رویوں سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوشش ایک لازمی امر ہے ۔ اقبال کے یہاں عقلی و جذباتی رویوں میں ایک مفاہمت ملتی ہے ۔ اور اس طرح اگر وہ خودی کے تعلق سے شعور ذات کی تلقین کرتے ہیں تو عشق کے تعلق سے صحیح قسم کے جذباتی رویوں کو بھی تسلیم کرتے ہیں ۔ اقبال اس بات کے قائل ہیں کہ مشاہدات جن کا تعلق شعوری زندگی سے اور تجلیات جن کا تعلق جذباتی و تخیلاتی زندگی سے ہے ۔ دونوں کو تخلیقی زندگی کے لیے یکجا ہونا چاہئے ۔

وہ علم کم بصری جس میں ہمکنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاہدات حکیم

اقبال کے بعد کے دور میں جذباتی و فکری نظام کی ہمکجہتی و ایکائی برقرار نہ رہ سکی ۔ ترقی پسندوں کی عقلیت ہو یا میراجی کی "جبلیت" دونوں صورتوں میں اس نظام کی ایکائی کے ٹوٹنے کا احساس ملتا ہے ۔ جب ترقی پسند شاعر یہ کہتا ہے کہ :

ع مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

یا

ع اب میرے پاس تم آئی ہو تو کیا آئی ہو

یا

ع اس بار مجھے بھی جانے دو جانے دو مجھے میں جاؤں گا

تو محبوبہ سے یہ فرار عقل کا جذبہ سے چھٹکارا پانے کی سعی کی علامت بنتا ہے ۔ ترقی پسند شاعر جذبہ کو چھوڑ کر تعقل کو اپنانے کی سعی کرتا ہے ۔ اور میراجی تعقل و شعور کو تج کر جبلی زندگی

کو سمجھنے اور اپنانے کی سعی کرتے ہیں ۔ مگر فکری و جذباتی نظام
کی ایکائی دونوں طرف ٹوٹتی نظر آتی ہے ۔ تاہم سلیم احمد میراجی کو
اپناتے ہیں ۔ اس لیے کہ انہیں میراجی کے یہاں ''نچلا دھڑ'' محفوظ
نظر آتا ہے ۔

اس طرح سلیم احمد پاکستان میں ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس کا تتبع کرتے
ہوئے نظر آتے ہیں ۔ وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انگلستان کی
تہذیب ضرورت سے زیادہ شعوری تہذیب ہے اور شعور و لاشعور کے
توازن کے لیے یعنی تہذیبی توازن کے لیے لارنس جنسی جبلت پر زور
دیتا ہے اس لیے کہ یہی جبلت تخلیق کا سوتا ہے اور لارنس کی تحریریں
میکانکی زندگی کے خلاف تخلیقی زندگی کا احتجاج ہیں ۔ جہاں تک پاکستان
کا تعلق ہے یہاں کا مرض دوسرا ہے ۔ دوسرے شہروں کو تو چھوڑیے
ابھی تک کراچی میں بھی تجارتی ماحول پورے طور پر پیدا نہیں ہوا
ہے ۔ انگلستان کے برعکس پاکستان کا مرض یہ ہے کہ یہاں زیادہ تر
لوگ جبلی و لاشعوری طور پر زندگی بسر کرتے ہیں ۔ اس لیے ہمارے
ملک میں تہذیبی توازن کے لیے جبلی و لاشعوری زندگی کی ترویج کی
ضرورت نہیں ۔ شعوری و عقلی زندگی کی ترویج کی ضرورت ہے ۔ لہذا
ایسے حالات میں سلیم احمد صاحب کا ''نچلے دھڑ'' پر زور جنسی زندگی
کو اہم سمجھنا صحیح تخلیقی اصول زندگی کے منافی ہے ۔ یوں ساری
کتاب میں سلیم احمد رومانی زاویۂ نظر کے خلاف دکھائی دیتے ہیں ۔
وہ غالب کی انفرادیت اور ترقی پسندوں کی جذباتیت دونوں کے خلاف
ہیں ۔ تاہم ''نچلے دھڑ'' پر ان کا پورا زور ''فطرت کی طرف واپسی''
کے رجحان کا ہی مظہر ہے اس کے ساتھ ہی وہ اپنے نقطۂ نظر کو اپنی
شاعری میں عملی طور پر بھی واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔
تاہم ان کی ''نچلے دھڑ'' کی شاعری انہیں اسی رومانوی گورکھ دھندے
کا اسیر کر دیتی ہے ۔ جس سے وہ بظاہر بغاوت کرتے نظر آتے ہیں ۔
اس طرح وہ اپنے نظریات اور شعری عمل دونوں میں
رومانوی رجحان یعنی فطرت کی طرف واپسی (نچلے دھڑ کی شاعری)
کے حامل ہیں ۔

رومانویت کے خلاف ایک احتجاج علی عباس جلالپوری کے مضامین
میں بھی نمایاں ہے ۔ مگر ان کا سارا زور اقبال کی اولین دور کی شاعری

سے پنجہ کشی میں صرف ہو جاتا ہے ۔ بات یہ ہے کہ اقبال اور دیگر عظیم شعراء رومانیت اور کلاسکیت دونوں کے لیبل سے مبرا ہیں ۔ اقبال کی شاعری میں رومانوی عناصر اسی طرح ہیں ، جس طرح کلاسیکی عناصر ہیں ۔ ادب میں اس بات کے کوئی معنی نہیں ہیں کہ آپ رومانیت کو یا کلاسکیت کو گالی کی اصطلاح سمجھیں ۔ اگر یہ بات ہے ۔ تو ناقد کا کام بڑا آسان ہو جاتا ہے کہ جس شاعر کو چاہے کسی لیبل سے موسوم کر دے اور بزعم خود اسے پھانسی پر چڑھا دے ۔ دیکھنا یہ ہے کہ شاعر نے اپنی شاعری میں تخلیقی اصولوں کو کس طرح برتا ہے۔ اور اقبال کی شاعری سے تو ایک مکمل تخلیقی فلسفہ کا استخراج کیا جا سکتا ہے ۔ تاہم علی عباس جلالپوری کے ایسے مضامین جن میں وہ کلاسیکی نظریات کا پرچار کرتے ہیں ۔ ہمیں ایک سمت ضرور دکھاتے ہیں اور وہ سمت یہ ہے کہ ہم اپنی اقدار اور اپنے معیارات کا تعین کریں ۔ اور انہیں تغیر کی حالت میں دیکھنے کے بجائے ثبات و قیام کی صورت میں دیکھیں ۔ آج ہماری قومی زندگی کی صحت کے لیے یہ رجحان طبع اور یہ نظریۂ زندگی ضروری ہے اور صرف اسی طرح کسی ترکیبی فلسفہ کی تشکیل ہو سکتی ہے۔

جیلانی کامران اپنی تنقید میں خالصتاً روحانی اقدار پر زور دیتے ہیں ۔ یوں وہ داستانوں اور تلمیحات سے ان کی روح اور معانی کا استخراج کرتے ہیں مگر اس طرح وہ تصویر سے اس کے خیال کو الگ کرکے ایک خالص عقلی ، اخلاقی ، روحانی ضابطہ فکر کے حامل نظر آتے ہیں ۔ تہذیبی و تخلیقی نقطۂ نظر جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے اس طرح مجروح ہوتا ہے کہ آپ تخلیق کے محض ایک اصول پر زور دیں یعنی روحانی و تنظیمی اصول پر اور تخلیقی جذباتی و جبلی اصول کو خاطر میں نہ لائیں ۔ اس طرح جیلانی کامران اسی قسم کی غلطی کے مرتکب ہوتے نظر آتے ہیں ۔ جیسی غلطی سلیم احمد کرتے ہیں ۔ ایک نچلے دھڑ اور جبلی اصول کو اہم سمجھتا ہے تو دوسرا روحانی و اخلاقی اصول کو ۔

جیلانی کامران تصویر سے خیال کو الگ کر لیتے ہیں اور انتظار حسین ہر خیال کو تصویر کی صورت میں پیش کرتے ہیں ۔ یوں انتظار حسین کسی خالصتاً روحانی و اخلاقی اصول کے حامی نہیں ہیں ۔ مگر ان کی خرابی دوسرے قسم کی ہے ۔ وہ حقیقت کا پتہ کسی تصویر

کے ذریعے لگاتے ہیں اور پھر اس کے گرد تانا بانا بنتے ہیں ۔ بالکل اس طرح جس طرح بعض وحشی قبائل میں آگ کے گرد رقص کرنے کی رسم ہے اس طرح انتظار حسین کی تحریر دائروں میں چلتی ہے وہ سیدھی لکیر کی صورت میں اپنے دلائل پیش نہیں کرتے نہ ان کی تحریروں میں دلائل کے ارتقاء کا سراغ ملتا ہے ۔ وہ ساری دلیلیں ایک بڑی دلیل یا حوالے کے ارد گرد بنتے جاتے ہیں ۔ ان کے یہاں روایات سے گہری دلچسپی کا سراغ ملتا ہے ۔ اور یہ بات ان کے افسانوں کے لیے اتنی ہی صحیح ہے جتنی کہ ان کے تنقیدی مضامین کے لیے ۔ محمد حسن عسکری کے بعد جن معدودے چند لوگوں میں پاکستان کا قیام ایک فکری و جذباتی حوالہ بنا ان میں انتظار حسین بھی شامل ہیں ۔ بلکہ یوں کہئے کہ عسکری صاحب کے بعد قومی نقطۂ نظر کی وضاحت و تشریح میں انہیں اولیت حاصل ہے یہ بات الگ ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں سے آپ کوئی ٹھوس نظام فکر کا سراغ نہیں لگا سکتے ۔ وہ معاشرے کے بکھرتے ہوئے اقداری نظام سے چھوٹی موٹی علامتیں نکال کر ان کے ذریعے اپنی بات کہتے ہیں۔ اور ریفریجیریٹر، کیکٹس ، کرکٹ اور ٹیڈی کلچر کے خلاف صراحی ، موتیا ، پتنگ ، کبوتر اور کوے کو علامتیں قرار دے کر ہندی مسلمانوں کی تہذیبی و جذباتی زندگی کی داستان بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔

انتظار حسین کا نام آیا تو مجھے مظفر علی سید یاد آگئے حالانکہ ان کا نام ایک لحاظ سے پہلے آنا چاہیے تھا۔ اس لیے کہ سید صاحب اس گروہ کے باقاعدہ ناقد تھے۔ جس کے افسانہ نگار انتظار حسین اور شاعر ناصر کاظمی گنے جاتے ہیں ۔ نئی پود کے اس گروہ نے پرانی نسل کے خلاف احتجاج اس بنا پر کیا تھا کہ ان کے یہاں پاکستان کے وجود سے جو نئی فکر پیدا ہونی چاہیے تھی وہ نہیں ہوئی اور اب نئی پود نے ایک نئے نظام فکر کی ترتیب کا بوجھ اپنے سر لیا ۔ مگر محمد حسین عسکری یہ کام پہلے ہی شروع کر چکے تھے ۔ اور نئی پود والوں نے محمد حسن عسکری کو پرانی نسل کا آدمی کہہ کر الگ کر دیا ۔ تاہم نئی پود کی تحریک کے اس ناقد نے (میرا اشارہ مظفر علی سید کی طرف ہے) ۔ اپنی تحریک کو آگے بڑھانے کے لیے کوئی فکری نظام مرتب نہیں کیا ۔ ان کے تنقیدی مضامین مختلف موضوعات اور مختلف شعراء پر مل جائیں گے ۔ سید صاحب کے مضامین میں ان کے علم اور ان کی ادبی بصیرت کا پتہ

چلے تو چلے مگر کسی مخصوص زاویہ نظر یا نظام فکر کا پتہ نہیں چلتا ۔ مظفر علی سید کی بیشتر نظریاتی تحریروں میں بالعموم دوسروں کے نظریات کا رد ملتا ہے ۔ مگر وہ اپنے منفی رجحان سے کسی مثبت زاویۂ نگاہ کی طرف اشارہ نہیں کرتے ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کے یہاں دوسروں کے نظریات کا رد و قبول تو ملتا ہے ۔ مگر اس سے ان کے اپنے نظریات کا خاطر خواہ پتا نہیں چلتا ۔ اس کے ساتھ ساتھ مجھے ایک بات کا احساس اور بھی ہے ۔ اور وہ یہ کہ ان کی تحریروں میں رد و قبول کی شدت بھی نہیں ہے ۔ وہ شدت جو نظری معتقدات سے پیدا ہوتی ہے ۔ اسی لیے ان کی ضرب میں کاٹ کا احساس نہیں ملتا ۔ میں ذاتی طور پر مظفر علی سید کی تحقیقی صلاحیتوں اور ان کی ادبی معلومات کا بہت قائل ہوں اور ان کی تحریروں میں آپ کو بھی معلومات کا ذخیرہ ملے گا ۔ علمیت ملے گی ، تحقیق کی روشنی ملے گی ، مگر میری طرح آپ کو بھی ایک چیز نہیں ملے گی ۔ اور وہ ہے کسی نظریہ ، کسی عقیدے کے ساتھ دلی وابستگی ۔ ظاہر ہے کہ یہاں میری مراد ان نظریات اور ان عقائد سے ہے جو پوری زندگی پر منطبق ہو سکیں اور جن سے ادبی و فنی نظریات کا استخراج ہو سکے ۔ ناصر کاظمی کا خیال ہے کہ بہت سے ناقد اپنی لامحدود معلومات کو اپنے مضامین میں اس طرح بکھیر دیتے ہیں ۔ کہ ان کا ایک مکمل تاثر پیدا نہیں ہوتا ۔ بالکل اس خاندانی طبیب کی طرح جو کسی ایک گھر میں ایک مریض کو دیکھنے آتا ہے ۔ مگر پاس پڑوس کے بچوں کو بھی نزلے ، کھانسی کی دوائیں تقسیم کرتا چلا جاتا ہے ۔

منیر احمد شیخ اور فتح محمد ملک اپنے مضامین میں نظریاتی نہج کے اعتبار سے سلیم احمد اور انتظار حسین کی صف میں کھڑے ہوتے ہیں اس لئے کہ ان کے یہاں بھی پاکستانی قومیت و تہذیب کے نظرئیے کے ساتھ وابستگی اور پچھلی ادبی تاریخ کا ان نظریات کی روشنی میں تجربہ کرنے کا رحجان ملتا ہے ۔ منیر احمد شیخ تہذیبی مسائل کے حوالے سے لکھتے ہیں ۔ ان کی تحریریں معاشرے کی نودولتی ذہنیت اور تخلیقی فقدان کے خلاف ایک احتجاج ہیں ۔ فتح محمد ملک آج کے غیر تخلیقی رحجانات کے پیچھے "سر سید پبلک اسکول" کی .... کارفرمائیوں کا تجزیہ کرتے ہیں اور اس طرح ایک تاریخی شعور کے ساتھ ان رجحانات کا پتہ چلانے کی کوشش کرتے ہیں جو ہماری قومی زندگی کے

بنجر پن کی ذمہ دار ہیں۔

لیجئے اب میں اپنا یہ مضمون ختم کرتا ہوں اور اپنے ایک مفروضے کا پھر اعادہ کرتا ہوں اور وہ یہ کہ تخلیقی ذہن روایات و تہذیب کے شدید احساس کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتے۔ اور اگر میرا یہ مفروضہ مان لیا جائے۔ تو آج کے ناقد سے میرا تقاضہ یہ ہے کہ وہ اپنی تنقید میں قومی طرز احساس، قومی روایات و قومی تہذیب کو حوالہ بنائے اور اس طرح تخلیقی سرگرمیوں کے لیے راہیں ہموار کرے۔ قومی زندگی میں معیارات نصب العین اور قومی علامات عز و افتخار کی تلاش کرے اور انہیں جاری و ساری کرنے کی کوشش کرے۔ اور اس طرح ادب کو (صرف زندگی سے نہیں) قومی زندگی سے ہم آہنگ کرے۔ آج اس کا فرض یہ ہے کہ وہ پوری ادبی تاریخ کا تجزیہ کر کے ان معیارات و اقدار کی ترویج کرے۔ جو تخلیقی زندگی کے لیے ضروری ہیں۔ اگر وہ یہ نہیں کرتا تو اسے یہ کبھی نہ معلوم ہو سکے گا کہ روس میں اسپٹنک کے اڑنے اور چوالیس ہزار آدمیوں کے دور بین کی مدد سے مسلسل بائیس گھنٹے شطرنج کا میچ دیکھنے میں کیا تعلق ہے اور پھر سید سبط حسن کی طرح کبوتر بازی، پتنگ بازی اور اردو ادب کی تخیلاتی پرواز میں بھی کوئی رابطہ تلاش نہ کر سکے گا۔

پاکستانی تہذیب کا مسئلہ

(۱) میں لفظ تہذیب کو انگریزی لفظ کلچر کے مترادف استعمال کر رہا ہوں۔

(۲) میں تہذیب کو تمدن (*Civilization*) کا روحانی پہلو سمجھتا ہوں۔

(۳) میری نظر میں تہذیب خود تخلیق بھی ہے اور تخلیق کا ذریعہ بھی۔

اور اب ان مندرجہ بالا تین مفروضوں کو سامنے رکھتے ہوئے میں اپنی بات اس طرح شروع کرتا ہوں کہ اردو میں مستعمل لفظ کے عربی مادے کے معنی ہیں شاخوں اور پتوں کی کاٹ چھانٹ۔ انگریزی لفظ کلچر بھی کھیتی باڑی اور زمین کی کاشت سے متعلق ہے ، اس طرح لفظ تہذیب اور کلچر کو ہم معنی تصور کرتے ہوئے ، یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی روح عمل تخلیق یا افزائش پیداوار میں مضمر ہے اب چوں کہ تمدن (*Civilization*) شہر میں رہن سہن ، اور زندگی کرنے کے طرز کا نام ہے ۔ اس لیے ہم اسے زندگی کا خارجی اظہار کہہ سکتے ہیں - ایسی انسانی اکائی ، یا قومیں جو متمدن نہیں ہیں کسی نہ کسی تہذیب کی حامل ضرور ہوتی ہیں ، اور اسی کے ساتھ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ تمدن انسانی روح کے اظہار یا تہذیب کی صورت متعین کرنے میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے - میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے بہت سے رسم و رواج جو تہذیبی زندگی کا جز ہوتے ہیں ، ہمارے تمدن یا خارجی ماحول میں اپنی شکل وضع کرتے ہیں -

، غالباً یہاں تک آپ مجھ سے متفق ہوں گے ، لیکن یہیں آپ ایک بات اور دیکھتے چلیے اور وہ یہ کہ چاہے وہ زمین کی کاشت ہو یا عمل تخلیق کی کوئی اور صورت ، غرضکہ تخلیق اپنے صحیح اظہار کے لیے خارجی عناصر اور شعوری کاوشوں کی محتاج ہوتی ہے - دولفظوں میں یہ بات اس طرح ہے کہ زمین اپنی پیداوار

کے لیے آسمانی قوتوں کی محتاج ہے اور لاشعور اپنے اظہار کے لیے شعور کا مرہون منت ہے اس طرح اگر زمین اور لاشعور ، تخلیق کا مقصد ہیں تو آسمان اور شعور تخلیق کا ذریعہ ۔ اب میں اپنی اس بات کو تھوڑی سی تفصیل کے ساتھ بیان کرتا ہوں ۔ زمین سے غلہ اگانے کے لیے آسمانی قوتیں یعنی سورج کی دھوپ ، ہوا ، بارش اور ان تمام چیزوں کے علاوہ انسانی شعور ، ذریعہ بنتا ہے ۔ مطلب یہ ہے کہ اگر فطرت کے دیگر مظاہر موجود ہوں اور زمین بنجر اور پتھریلی ہو تو ہم اس سے کسی پیداوار کی توقع نہیں رکھتے ۔ اس کے ساتھ اگر زمین میں نمو کی صلاحیت ہو اور فطرت کی دیگر قوتیں ساتھ نہ دیں اور شعور انسانی اس کی پیدا کرنے کی صلاحیت کو خارجی عمل سے ایک ظاہری پیکر حاصل کرنے میں مدد نہ دے تو اس صورت میں یا تو پیداوار نہ ہوگی اور اگر ہوئی تو وہ انسانی زندگی کے لیے کوئی مفہوم نہ رکھے گی ۔

کچھ اسی قسم کی صورت انسانی لاشعور کے اظہار کی بھی ہے ۔ لاشعور اپنے اظہار کے لیے شعور کا محتاج ہے ، یہ الگ بات ہے کہ شعور اول اول انسان کے لاشعور سے ہی پیدا ہوا ، آج کے علوم اور تحقیق سے ہمیں یہ بات معلوم ہوگئی ہے کہ انسانی زندگی کی تاریخ کرۂ زمین اوراس کے مظاہر کی تاریخ کے مقابلہ میں نہایت قلیل مدت پر مبنی ہے ۔ بات یوں ہے کہ انسانی تاریخ انسانی شعور کی تخلیق سے شروع ہوتی ہے ۔ ہم اس بات کو اس طرح کہہ سکتے ہیں کہ ارتقائے نسل انسانی کے کسی موڑ پر لاشعور میں شعور بیدار ہوا ۔ شعور کی اس بیداری کی وجہ سے انسان نے اپنے آپ کو خارجی دنیا سے الگ ایک وجود کی صورت میں دیکھا ، اسی باعث سب سے پہلے انسان اور کائنات کا رشتہ ”من و تو“ کی صورت میں پیدا ہوا اسی حوالے سے تمام تضادات روشنی و تاریکی ، زندگی و موت مسرت و غم وغیرہ پیدا ہوئے ، یوں کہیے کہ اصول حقیقت اور اصول مسرت شعور کی پیدائش کے باعث انسانی زندگی کے اصول بن گئے ، ساتھ ہی انسانی روح میں پڑے ہوئے لاشعوری تاثرات کے وہ سانچے جو خارجی دنیا سے لاشعوری طور پر حاصل ہوئے تھے شعور کے ذریعے خارجی دنیا میں منعکس ہوئے ۔ اس طرح انسان نے دیو مالائی قصے اور کہانیوں کے ذریعے خارجی

دنیا سے اپنے تعلق کو ظاہر کیا ، اس نے اپنے دیوی دیوتا اور اوتار تخلیق کیے جو خارجی دنیا کے فطری مظاہر اور ان مظاہر سے اس کے تعلق کو ظاہر کرتے تھے ۔ دیومالائی قصے اور کہانیاں پوری کائنات کو، کائنات کے فطری عوامل کو اور ان سے انسان کے تعلق کو، علامتوں کی صورت میں پیش کرتی ہیں ۔ یہ علامتیں شعور کے سامنے لاشعور کی زبان ہیں بلکہ یوں کہیے کہ یہ علامتیں لاشعور کی سفارت کا کام انجام دیتی ہیں ، ان علامتوں کے ذریعے سے ہی شعور کا لاشعور سے رابطہ قائم رہتا ہے اور اسی رابطے کی وجہ سے انسانی زندگی منظم ہوتی ہے اس طرح انسان نے کائنات کی علامتی تخلیق کی اور یہیں سے اس کی تہذیبی زندگی شروع ہوئی ، اسی لیے میں نے مضمون کو اس مفروضے سے شروع کیا ہے کہ تہذیب خود تخلیق بھی ہے اور تخلیق کا ذریعہ بھی اور اب ہم یہ دیکھیں گے کہ تہذیب تخلیق کا ذریعہ کس طرح بنتی ہے ۔

(۲)

انسانی زندگی تہذیبی سانچوں میں ڈھل کر ہی اپنے مفہوم کا تعین کرتی ہے ہوتا یہ ہے کہ انسان تہذیبی علامتوں کے ذریعے اپنی روح سے گفتگو کرتا ہے یا یوں کہیے کہ تہذیب نفس کرتا ہے ، انہیں علامتوں کو ہضم کرکے اور ان کے مفاہیم کو سمجھ کر وہ اپنے شعور میں اضافہ کرتا ہے ۔ ساتھ ہی ان علامتوں کو اپنی زندگی کا رہنما اصول بنا کر وہ دیگر علامتوں کو جنم دیتا ہے ۔ یہ علامتیں ویسے تو تجسیمی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہیں مگر ان کے مفاہیم کا شعور حاصل کرکے ہم زندگی کی اقدار کا احساس کرتے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہماری قدریں محض تجرید ہوتی ہیں ، جن کی تجسیم علامتیں ہوتی ہیں ۔

اب یہ بات واضح ہوگئی کہ ہم اپنی علامتوں کے شعور کے ذریعے اپنے جذبات و جبلتوں کو صورت مہیا کرتے ہیں ۔ اس طرح دوسری علامتوں کی تخلیق کرتے ہیں ۔ گویا انسان کی تخلیقی زندگی میں دو اصول کار فرما ہوتے ہیں ، پہلا اصول جذبات و جبلتوں کا تخلیقی اصول ہے ، جس کا مقصد تخلیق ہے اور دوسرا اصول تہذیب کی وہ وہ شعوری دنیا ہے جو انسانی زندگی کے لیے رہنما اصول فراہم کرتی

ہے - اب آپ تخلیقی اصول کو مادری اصول زندگی کہہ لیجیے اور تنظیمی اور رہنما اصول کو پدری اصول زندگی کہہ لیجیے - یہ پدری اصول زندگی مادری اصول زندگی سے مل کر تخلیق کا ذریعہ بنتا ہے ، اس بات سے ایک موٹی سی بات یہ نکلتی ہے کہ اگر ہم اپنے لاشعور کے تخلیقی و مادری اصول کو کسی دوسری تہذیب کے پدری اصول کے حوالے کر دیں گے تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ ہماری تخلیقی زندگی وہ نہیں ہوگی جو ہماری اپنی تہذیبی زندگی کو آگے بڑھا سکے اور ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ہم تہذیبی جمود کے شکار ہو جائیں گے -

(۳)

میں ابھی تک چند مفروضوں پر بحث کرتا رہا ہوں - اگر آپ ان مفروضوں کو پیش نظر رکھیں تو ہم ہر تخلیقی عمل کے پیچھے تخلیق کے مادری و پدری اصولوں کا پتا چلا سکتے ہیں ، اس طرح ہم اپنی اقدار ، اپنی زبان اور اپنی تہذیب میں مضمران دو اصولوں کو دیکھ سکتے ہیں - میں یہاں ایک بات کی طرف اور اشارہ کرنا چاہتا ہوں اور وہ یہ کہ روسو کے بعد یورپ میں ، یورپ میں کیا بلکہ ساری دنیا میں فطرت کے ساتھ ہم آہنگ ہونا زندگی کا سب سے بڑا اصول بن گیا - روسو کی یہ تعلیم اس کے اپنے زمانے میں خواہ کتنی ہی اہم کیوں نہ رہی ہو ، آج وہ انسانی زندگی کے لیے مضر رساں ضرور ثابت ہو رہی ہے آپ اس بات کو اس طرح سمجھیے کہ روسو کے عہد میں (یعنی اٹھارویں صدی یورپ میں جو سائنسی دور یا عقلیت کا دور کہلاتا ہے) تہذیب کی شعوری دنیا ساری انسانی زندگی کا محور تھی - معاشرے کے سخت بندھن اور عقل و شعور کے سخت تنظیمی اصول (جنہیں میں تخلیق کا پدری اصول کہتا ہوں) پوری انسانی زندگی پر حاوی تھے ، عقل وہ انسانی صلاحیت تھی جو انسانی زندگی کی بقا کے لیے کافی تھی ، گویا روسو کا پورا عہد زندگی کو محض پدری اصول کے تحت لانا چاہتا تھا ، ایسے موقع پر تخلیقی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے روسو کی ضرورت تھی جس نے اپنے جذباتی فلسفہ کے ذریعے اس جوئے کو اتار پھینکا جو مادری اصول زندگی کو تخلیق کے پدری اصول سے مربوط نہ ہونے دیتا تھا - روسو کا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے اپنے عہد کو یہ یاد دلایا

کہ فطری زندگی کا مفہوم یہ ہے کہ وہ تخلیقی ہو ' زندگی تخلیق یا تخلیقی صلاحیتوں سے الگ کوئی چیز نہیں ہے ۔ اور فطرت کا تخلیقی مقصد صرف اس وقت پورا ہو سکتا ہے جب کہ ہم اس مقصد کی اہمیت کا اندازہ کریں اور فطرت کی طرف لوٹ جائیں ۔ ظاہر ہے کہ روسو کا فطرت کا تصور خارجی بھی ہے اور داخلی بھی ، خارجی دنیا میں فطرت زمین سے تخلیق کراتی ہے اور داخلی دنیا میں جبلتوں اور جذبات سے ۔ اب میں اس ساری بات کو دو جملوں میں اس طرح کہتا ہوں کہ ایسے عہد میں جب کہ ساری اہمیت صرف تخلیق کے ذریعے کو دی جا رہی تھی اور پدری اصول زندگی اہم سمجھا جاتا تھا ، روسو نے ہمیں مقصد تخلیق کی طرف توجہ دلائی اور مادری اصول زندگی کی اہمیت واضح کی لیکن معاملہ یہیں ختم نہیں ہوتا روسو سے لیکر آج تک کے مفکرین کے خیالات و افکار میں زمینی و لاشعوری رشتوں کی اہمیت پر زور ملتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ صرف تخلیق کے ایک اصول کو ہی مانتے اور جانتے رہے ہیں اور دوسرے اصول کی اہمیت کا احساس نہیں رکھتے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج زندگی کا ہر شعبہ پدری و تنظیمی اصول کی گم شدگی کے باعث انتشار و نراجیت کا شکار ہے اس لیے کہ زمینی رشتوں ، لاشعور اور مادی ماحول کو تخلیق کا اصل اصول سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم محض ان عناصر کو ہی اہمیت دے رہے ہیں ، جن کی اساس تبدیلی و تغیر پر ہے ، اس کے بر خلاف صرف پدری و تنظیمی اصول کی اہمیت ماننے کا مطلب یہ ہے کہ ہم ہر تغیر و تبدیلی کے خلاف ہیں اور یہ دونوں باتیں صحت مند قسم کی تخلیق کے منافی ہیں اور اسی لیے ترقی پذیر اور متحرک تہذیب کے منافی بھی ہیں ، صحت مند تخلیق و متحرک تہذیب کا مطلب یہ ہے کہ ہم مادری و پدری ، تخلیقی و تنظیمی ، دونوں اصولوں کے امتزاج کو تخلیقی زندگی کے لیے ضروری سمجھیں ۔

(۳)

اب میں اس ساری بحث کی روشنی میں پاکستانی تہذیب کی اساس تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہوں ، میں یہاں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں میں پاکستان کی سیاسی سالمیت کو پاکستانی تہذیب کا جسم اور تہذیب کو پاکستان کی روح سمجھتا ہوں میں یہ بھی کہتا ہوں

کہ پاکستانی تہذیب ، پاکستان کے وجود میں آنے سے پہلے موجود تھی اور پاکستان محض اس روح کو جسم دینے کے لیے وجود میں آیا میرا مطلب یہ ہے کہ بر صغیر کے مسلمانوں نے پاکستان کا مطالبہ اس لیے کیا تھا کہ مسلمانوں کی تہذیب کا تحفظ کیا جا سکے ، اور اب جب پاکستان وجود میں آ گیا تو یہ تفتیش از سر نو شروع ہو گئی کہ پاکستان کی تہذیب کیا ہے میں ان دو نظریوں کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں جو پاکستان کی تہذیب کے بارے میں پیش کیے جاتے ہیں ، پہلا نظریہ وہ ہے جسے ہم آسمانی نظریہ تہذیب کہہ سکتے ہیں - جو لوگ اس نظریے کو مانتے ہیں وہ تہذیب میں زمینی عنصر کے قائل نہیں ، وہ ایک پوری ملت اسلامیہ کے قائل ہیں اور زمین کے ساتھ رشتہ جوڑنے کو ملی مفاد کے خلاف جانتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ :

گھر میرا نہ دلی نہ صفاہان نہ سمرقند

گوان کی ذاتی میراث ، مکان ، کوٹھیاں ، بنگلے ، اس عمومی اصول سے مستثنیٰ ہیں وہ پاکستانی تہذیب کو اسلامی تہذیب کا نام دیتے ہیں اور اس طرح تمام اسلامی ممالک سے اپنا تہذیبی رشتہ استوار کرتے ہیں ، یہاں پچھلے مفروضوں کو ذہن میں رکھیے تو پتا چلے گا کہ وہ تہذیب کے معاملے میں صرف تنظیمی و پدری اصول کے ہی قائل ہیں ، یعنی اسلام کے- یہاں وہ زمینی و تخلیقی و مادری اصول کو ذہن میں نہیں رکھتے - اسلام کا تنظیمی و پدری اصول مراکش سے لے کر انڈونیشیا تک تمام ممالک میں جہاں مسلمان اکثریت میں ہیں زمین یعنی تخلیقی و مادری اصول کے رابطے سے وہاں کی تہذیبی زندگی میں جاری و ساری ہے اور ان تمام ممالک میں تہذیبی زندگی میں اختلاف بھی ہے اور یگانگت بھی یوں کہیے کہ ان میں پدری اصول کے حوالے سے یگانگت ہے اور مادری اصول کے حوالے سے اختلاف ، اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں ، کہ پاکستانی تہذیب آسمانی و پدری اصول کے حوالے سے ایران ، مصر اور انڈونیشیا کی تہذیب سے میل کھاتی ہے ، مگر زمینی ، تخلیقی و مادری اصول کے رشتے سے ان میں آپس میں اختلافات ہیں -

پاکستانی تہذیب کے معاملے میں دوسرا نظریہ، زمینی نظریہ ہے- اس نظریے کے ماننے والے ترقی پسند حضرات تہذیب کا تعین زمین کے حوالے سے کرتے ہیں ، ان کی نظر میں پاکستانی تہذیب کا کوئی وجود سرے سے نہیں

ہے ، ان کے نزدیک پنجابی،بنگالی ، سندھی ،پشتو اور بلوچی تہذیبیں تو ہو سکتی ہےمگر پاکستانی تہذیب نہیں ہو سکتی ، تاہم یہ عجیب بات ہے کہ وہ انسانی اقدار اور بین الاقوامی تہذیب میں ایمان رکھتے ہیں اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب وہ تجسیمی طور پر سوچتے ہیں تو مقامی تعصبات سے آگے نہیں بڑھتے اور جب تجریدی طور پر سوچتے ہیں تو بین الاقوامیت کے لق و دق صحرا میں نکل آتے ہیں ، جہاں یورپ اور امریکہ کے متعین کیے ہوئے راستوں پر چلتے ہوئے ، اردو زبان کے لیے رومن رسم الخط کی تلقین کرتے ہیں اور گلاب اور چنبیلی اور موتیا کے پھولوں کی جگہ (ٹھیٹ امریکی فیشن میں) گھر کو ناگ پھنی کے کانٹوں سے مزین کرتے ہیں ۔ اردو غزل کو دورانحطاط کی تخلیق کہتے ہیں ۔ انگریزی و فرانسیسی شاعری کے گن گاتے ہیں ، سعدی اور حافظ کو غیر ملکی شاعر کہتے ہیں اور فارسی زبان کو بدیسی زبان کہہ کر رد کر دیتے ہیں ۔

پاکستانی تہذیب کے بارے میں ترقی پسند حضرات کچھ اس طرح کی بات کرتے ہیں :-

(۱) ہم پاکستان کی تہذیب کو اسلامی تہذیب اس لیے نہیں کہہ سکتے ،کہ برصغیر میں عرب بھی آئے مغول ، ترکستانی اور ایرانی بھی اور سب اپنی اپنی تہذیب اپنے ساتھ لائے لہذا نہ ہم اپنی تہذیب کو کسی ایک عنصر کے ساتھ وابستہ کرسکتے ہیں ۔ اور نہ اسے اسلامی تہذیب کہہ سکتے ہیں ۔

(۲) اگر ہم تہذیب کو اپنی زمین کی تخلیق کہیں تو ہم ویدک دور سے ہوتے ہوئے موہن جوڈورو اور ہڑپہ تک پہنچتے ہیں اور ان میں سے کسی دور کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے ۔ اس طرح برصغیر کی تہذیب ایک اکائی کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے لہذا پاکستانی تہذیب کو برصغیر کی تہذیب سے الگ نہیں کیا جا سکتا ، جس کا لازمی نتیجہ اس مفروضے تک پہنچتا ہے کہ جسمانی طور پر ہم ایک سیاسی سالمیت اختیار کر چکے ہیں ، مگر روحانی و تہذیبی اعتبار سے ہم برصغیر سے الگ نہیں ہیں۔

اس طرح دیکھیے تو ترقی پسند نظریات کے اعتبار سے ہمیں اپنی تہذیب کی گہرائی کا بھی علم ہو جاتا ہے اور بلندی کا بھی(یعنی سب سے نچلی سطح موہن جوڈورو اور ہڑپہ اور سب سے ارفع سطح

بین الاقوامی تہذیب) اور درمیان میں مقامی عصبیت کو تہذیب کا نام دے کر اہم بنا دیا جاتا ہے ، مگر اس صورت میں ایک اہم کڑی غائب دکھائی دیتی ہے اور وہ ہے قومی تہذب کا تصور۔

(۵)

اب آپ اس تمام بحث کو پس منظر بنا کر پاکستانی تہذیب کا تجزیہ کیجیے۔

برصغیر کے مسلمانوں نے پچھلے ایک ہزار سال میں اس سرزمین پر ایک ایسی تہذیب پیدا کی جو یہاں کی دوسری قوموں کی تہذیب سے بالکل ممیز تھی اور اسی تہذیب کی بقا کے لیے انھوں نے ایک علیحدہ مملکت کی تشکیل کے لیے جدوجہد کی ۔ وہ جب اس سرزمین پر آئے تو زندگی کا تنظیمی و پدری اصول اپنے ساتھ لائے۔ یہ تنظیمی و پدری اصول ان کا اپنا مذہب اور اس مذہب سے پیدا شدہ مابعد الطبیعیات ، اقدار ، علامتیں ، اپنے ساتھ لائے ، اسی لیے ان کا نصب العین اور زندگی میں اعلیٰ و ادنیٰ کی تمیز ، یہ سب کچھ یہاں کے باشندوں سے مختلف تھا ، اس بات سے کوئی فرق نہیں پیدا ہوتا کہ وہ کہاں سے آئے تھے ، چاہے وہ مغول ہوں ، ترک ہوں ، یا ایرانی ہوں ، ان کا مذہب ، اقدار ، علامتیں ، نصب العین یا بہ الفاظ دیگر تنظیمی و پدری اصول کم و بیش ایک تھا جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے ، اور جب انھوں نے اس برصغیر میں اپنی زندگی شروع کی تو یہاں کی زمین ، آب و ہوا ، مادی حالات اور اس سر زمین پر بسنے والوں کی اپنی تہذیب ان کی تخلیقی زندگی کے لیے مادری اصول بن گئی ، اور ان دونوں اصولوں کے اشتراک سے جو تہذیب پیدا ہوئی وہ مادری اصول زندگی کے تعلق سے تو یہاں کے دیگر باشندوں کے ساتھ مشترک تھی ، مگر پدری اصول زندگی کے حوالے سے ان سے مختلف ہوئی ، اس بات کو آپ ادب کے حوالے سے بھی سمجھیے ۔ شعر و ادب کی تخلیق میں ، جذبات و جبلتیں ، ادیب و شاعر میں ایک ہی ہیں مگر ان کا اظہار ان کے شعور کی وجہ سے جو ان کی شخصیت کی تعمیر کرتا ہے ، الگ الگ صورتوں میں ہوتا ہے ، اور اب چاہے وہ شاعری ہو یا دیگر تہذیبی مظاہر ان کے بارے میں ایک مفروضہ بنا لیجیے اور وہ یہ کہ یہ چیزیں جتنی زیادہ لاشعور اور زمین سے قریب ہوں گی ، ان کی امتیازی خصوصیت اتنی ہی کم ہو گی ، اس کے ساتھ ہی ، ان میں آسمان اور شعور جتنا زیادہ ہوں گے اتنا

ہی زیادہ وہ امتیازی خصوصیات کی حامل ہوں گی (یہاں میں لاشعور اور زمین کو مادری اصول تخلیق اور شعور اور آسمان کو پدری اصول تخلیق کہہ رہا ہوں)

اور اب اس کے آگے کی ایک بات ، اور وہ یہ کہ جیسا میں پہلے کہہ چکا ہوں صحت مند تخلیق کے لیے لاشعور اور شعور ، زمین اور آسمان ، مادری اور پدری اصولوں کا اختلاط ضروری ہے ۔

لہذا دنیا کی تمام تہذیبوں میں اختلاط نظر آئے گا ، تاہم اس میں فرق بنیادی اہمیت کا ہوتا ہے ، میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مسلمانوں کی تہذیب میں بنیادی اہمیت آسمان کو یا پدری اصول تخلیق کو حاصل ہے ۔ اسلام میں آسمان کی اہمیت اس طرح ہے کہ آسمان سے ہی نزول وحی و کتاب و رحمت کے تصورات وابستہ ہیں ، اس طرح یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مسلمانوں کی تہذیب آسمان سے زمین کی طرف آتی ہے اس کے برخلاف ہندوؤں کے یہاں زمینی رشتوں کی زیادہ اہمیت ہے ۔ ان کی تہذیب زمین سے آسمان کی طرف جاتی ہے اور اب یہ بات یوں ہوئی کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی تہذیب میں فرق زمین آسمان کا فرق ہے اس بحث کے پیش نظر یہ بات بھی اچھی طرح سمجھ میں آتی ہے کہ ہماری تہذیب کے سارے عناصر جس میں زبان ، ادب ، طرز ، تعمیر ، رسم و رواج سب کچھ آتے ہیں ، آسمانی و زمینی ، پدری و مادری اصول تخلیق کے اختلاط کا نتیجہ ہیں ۔

(۶)

اب میں اپنے تمام طول کلام سے ایک نتیجہ اخذ کرتا ہوں اور وہ یہ کہ تہذیبی جمود ، دونوں تخلیقی اصولوں میں سے کسی ایک کو تیج دینے کا نتیجہ ہوگا ، اس لیے کہ متحرک تہذیب کا مطلب یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ تخلیقی تجربے کیے جائیں مگر ان تجربوں کی بنیاد پچھلے اعلیٰ تجربوں پر ہونی چاہیے ۔ جو ہماری تہذیب کا حصہ بن چکے ہیں ، یہی اعلیٰ تجربے ہماری وہ علامتیں ہیں ، جن کے ذریعے ہم اپنی روح سے گفتگو کرتے ہیں اور اپنی روحانی زندگی کی تنظیم کرتے ہیں۔ یہیں ایک اور بات اور وہ یہ کہ دوسری تہذیب و روایت کو اپنانے کا مطلب یہ ہے کہ

ہم دوسروں کی روایت و تہذیب میں اضافہ کر رہے ہیں اور اسی لیے میں عبدالرحیم خانخاناں کے دوہوں کو ہندی تہذیب میں اضافہ سمجھتا ہوں اور فراق کی غزلوں کو ہندی مسلمانوں کی تہذیب کا ورثہ خیال کرتا ہوں اور اسی حوالے سے وہ پاکستانی تہذیب کا اظہار ہیں ۔

قومی طرز احساس اور علامتیں

(۱) ''الجزائر کی جنگ آزادی ایک ہمہ گیر مسئلہ ہے ۔ اس کے لیے آفاق فکر و نظر کی ضرورت تھی ۔ کیا یہ آفاقیت ہمارے اردو ادب میں پیدا ہوئی ؟ اگر نہیں تو کیوں؟''

(۲) کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

(اقبال)

اوپر لکھے ہوئے دو اقتباسات میرے مضمون کا موضوع متعین کرتے ہیں ۔ اس مضمون میں جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے ، میرا مدعا یہ نہیں ہے کہ میں الجزائر پر کسی نئی بحث کا آغاز کروں ۔ میری خواہش صرف اتنی ہے کہ میں انسانی ذہن کی اس بنیادی قوت کا سراغ لگاؤں جو ہمارے طرز فکر ، طرز نظر بلکہ یوں کہیے کہ طرز احساس کی (جو طرز فکر و نظر کا تعین کرتا ہے) تشکیل کرتی ہے ۔ میرے ذہن میں دوسرا سوال یہ ہے کہ آیا تخلیقی صلاحیت کے لیے خواہ وہ کسی قسم کی ہو آفاق فکر و نظر کی ضرورت ہے ۔ یا علامتی فکر و نظر کی ـــــ یہاں علامتی فکر و نظر سے میری مراد یہ ہے کہ دراصل مختلف انسانی گروہوں میں ، انسانوں کی مختلف النوع تہذیبی اکائیوں میں طرز احساس کا تعین ان کی تہذیبی علامتوں کے ذریعہ ہوتا ہے اور چونکہ ہر قسم کی تخلیق کسی نہ کسی طرز احساس کی آئینہ دار ہوگی ۔ لہذا وہ بغیر علامتوں کے ممکن نہ ہوگی ۔

گویا اب میرے سامنے دو سوالات ہیں (۱) ہمارے ذہن کی وہ کون سی بنیادی قوت ہے جو ہمارے طرز احساس کی تشکیل کرتی ہے ؟ (۲) ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کے لیے آفاق فکر و نظر کی ضرورت ہے یا علامتی فکر و نظر کی ؟

میرے پیش کیے ہوئے یہ دو سوال اپنے ذہن میں رکھیے اور

ساتھ ہی اوپر دیے ہوئے اقتباس کو بھی دیکھیے۔ آپ علامہ اقبال کے اس شعر کی کہ :

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

ایک علامتی و شعری وضاحت کر لیجئے اور وہ یہ کہ اقبال کا مومن دیو مالاؤں اور داستانوں کے ہیرو کی طرح ایک تخلیقی انسان ہے۔ آج کے مفہوم میں وہ مذہبی رہنماؤں، سیاسی لیڈروں، سائنس دانوں، فلسفیوں اور ادیبوں کی طرح تخلیقی صلاحیتوں کا حامل ہے۔

مگر اس شعر کی اس وضاحت کے بعد آپ کے ذہن میں ایک تیسرا سوال ضرور پیدا ہؤا ہوگا کہ آخر میں ان نتائج پر کیسے پہنچا، ساتھ ہی یہ کہ آفاق میں گم ہو جانے والے کافر میں تخلیقی صلاحیتیں کیوں نہیں ہو سکتی ہیں۔

چلئے میں اپنی بات یہاں سے شروع کرتا ہوں کہ انسانیت کی تاریخ اس وقت سے شروع ہوتی ہے جب انسان میں انا اور شعور بیدار ہوئے۔ اس لیے کہ تاریخ شروع ہونے سے پہلے ایسے انسان کا وجود ضروری ہے، جو تجربہ کر سکتا ہو اور انسان نے شعوری طور پر تجربہ اس وقت شروع کیا جب وہ لاشعور کی جنت سے نکل آیا یعنی یہ کہ جب اس کے لاشعور میں آنا اور شعور بیدار ہوئے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ جب وہ خود کو خارجی دنیا یعنی (آفاق) سے الگ تصور کرنے لگا۔

اس دنیا کی لکھو کھا سال کی تاریخ میں انسانی زندگی کی تاریخ سمندر میں محض ایک قطرے کی مانند ہے۔ خداوند خدا نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا یا پھر بعض فطری حالات کا تقاضا یہ ہوا کہ انسان چار ٹانگوں کے بجائے دو ٹانگوں پر کھڑا ہو گیا۔ اور اسی حالت میں جہاں وہ جسمانی طور پر جانوروں سے مختلف ہو گیا وہاں ذہنی طور پر بھی اس میں شعور کی نمود ہوئی۔ بہ الفاظ دیگر اس کے لاشعور میں شعور بیدار ہوا۔

اس طرح انسان نے لاشعور کی نخستمثالوں (Arche types) کے ذریعے دنیا کا تجربہ شروع کیا۔ یہ

نخستمثالیں کیا ہیں ؟ آپ انہیں لاشعور کے اعضاء سمجھ لیجئے - جس طرح ہم اپنے جسمانی اعضاء وراثت میں پاتے ہیں اسی طرح ہمارا ذہن اپنے اعضاء یعنی لاشعور کے بنیادی سانچے وراثت میں پاتا ہے - یہ بنیادی لاشعوری سانچے خود دنیا کے لاشعوری تجربے کی ایک شکل ہوتے ہیں - جن کے ذریعے انسان خارجی دنیا (آفاق) کا تجربہ کرتا ہے - فرائڈ نخستمثالوں کی بات نہیں کرتا مگر وہ اس سے ملتی جلتی بات کہتا ہے - اور وہ یہ کہ انسانی ذہن میں صرف وہی چیزیں نہیں ہوتیں جو اس کا اپنا تجربہ ہوتی ہیں - بلکہ ارتقا نے نسل انسانی کی پوری تاریخ میں جو نسلی تجربے ہوئے ہیں وہ بھی اسے پیدائش کے وقت وراثت میں ملتے ہیں - اس قدیم وراثت میں صرف رجحان طبع ہی شامل نہیں ہوتا بلکہ اس میں فکری سانیہ بھی ہوتے ہیں اور پچھلی نسلوں کے تجربوں کی یاد داشت بھی-

ینگ کی اصطلاح میں نخستمثالیں فکر و احساس کے وہ سانچے ہیں جو نسل کے تجربوں سے مرتب ہوتے ہیں اور انسان کے لاشعور میں پڑے رہتے ہیں - اور اس طرح وہ دنیا کے انسانی ادراک کا تعین کرتے ہیں - یا یوں کہہ لیجئے کہ وہ اس کے طرز احساس کا تعین کرتے ہیں - اب میں یہ بتانے کے لیے کہ یہ بنیادی لاشعوری سانچے کس طرح ہماری زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ہماری زندگی میں ان کا کیا مقام ہے ارخ نیومان سے ایک اقتباس درج کرتا ہوں :

''اجتماعی لاشعور کی نخستمثالیں علامتوں کے ذریعے تخلیقی ذہنوں سے نکل کر تہذیب کی شعوری دنیا میں داخل ہو جاتی ہیں - یہی نخستمثالیں وہ عمیق حقیقتیں ہیں جو اجتماعی زندگی کو زرخیز کرتی ہیں ، تبدیل کرتی ہیں اور اسے وسعت دیتی ہیں - ان ہی کی وجہ سے سماج کی اجتماعی زندگی کے ساتھ ہی فرد کی زندگی کو وہ بنیاد ملتی ہے جو زندگی کا مفہوم متعین کرتی ہے - مذہب اور فن کا مفہوم مثبت اور ترکیبی (Synthetic) ہوتا ہے - یہ بات اوائل تہذیب پر بھی صادق آتی ہے اور ہماری ضرورت سے زیادہ شعوری تہذیب پر بھی - اس کی وجہ یہ ہے کہ مذہب اور فن ہمارے جذباتی مواد کے اخراج کا ذریعہ بنتے ہیں - جیسے شعوری زندگی سختی کے ساتھ کچل

دیتی ہے ۔ اجتماع اور فرد دونوں میں تہذیب کی پوری دنیا جس کا آلہ کار شعور ہے پوری انسانی روح (Psyche) کا ایک بہت ہی چھوٹا سا ٹکڑا ہے ۔ اجتماعی لاشعور کی وہ مثبت قوتیں جنہیں نظر انداز کر دیا جاتا ہے تخلیقی انسان کے ذریعہ اظہار پاتی ہیں ۔ اور اس کے ذریعے سے سماج کا حصہ بنتی ہیں ۔ ایک حد تک یہ قوتیں پرانی ہوتی ہیں جو تہذیب کی متفرق شکلوں کی وجہ سے دب جاتی ہیں اور ایک حد تک نئی ۔ اس لیے کہ یہ قوتیں غیر مستعمل ہوتی ہیں اور اسی لیے مستقبل کی شکل متعین کرتی ہیں ۔ "

(ارخ نیومان ۔ شعور کا ارتقاء اور اس کی تاریخ)

ہوتا یہ ہے کہ جب یہ تخمتمشالیں خود کو شعور اور انا کے سامنے پیش کرتی ہیں تو کسی نہ کسی علامت کی شکل میں ہوتی ہیں ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان تخمتمشالوں، کا کوئی مفہوم اس وقت متعین ہو سکتا ہے جب کہ وہ خود کو شعور کے سامنے علامت کی شکل میں پیش کریں ۔ بہ الفاظ دیگر یہ اسی وقت ممکن ہو سکا جب کہ انسان میں شعور بیدار ہوا ۔ یا یہ کہ انسان نے دنیا کا تجربہ اس طرح کرنا شروع کیا کہ اس کی علامتی تخلیق کی ۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس نے خارجی دنیا کو سمجھنے کے لیے علامتوں کی تخلیق کی اور ان علامتوں کے ذریعہ خارجی دنیا کو سمجھا ۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے لیے دنیا کا مفہوم ان علامتوں کے ذریعے ہی سے متعین ہوا جو اس نے اپنی روح (Psyche) سے پیدا کیں یا بہ الفاظ دیگر اجتماعی لاشعور کے بنیادی سانچوں کے خارجی دنیا میں انعکاس سے ۔ اور چونکہ یہ علامتیں شعور کے سامنے لاشعور کا طرز اظہار ہیں اس لیے انسان کے لیے دنیا کی پیدائش شعور کی تخلیق کے مترادف ہے ۔

اب یہ پتہ چلا کہ انسانی شعور کے ارتقاء کی تاریخ کی پہلی منزل یہ ہے کہ اس نے آفاق کی علامتی تخلیق کی اور اس کی دوسری منزل کا تعین اس پہلی منزل کے ذریعے ہی ممکن ہے ۔ یعنی دوسری منزل یہ ہے کہ اس نے ان علامتوں کو ہضم کرکے انہیں اپنے ذہن میں رچا بسا کر انا اور شعور کو قوت بخشی اور اپنی شخصیت کی تعمیر کی اور اسی دوسری منزل پر ہی تجریدی فکر ممکن ہو سکی ۔ یہی سلسلہ آج بھی

جاری ہے ۔ یعنی یہ کہ کسی قوم میں تہذیبی زندگی اس پوری قوم کی جذباتی زندگی کے اظہار سے وجود میں آتی ہے ۔ ہوتا یہ ہے کہ قوم کی جذباتی زندگی اپنے خلاق ذہنوں کے ذریعے علامتیں پیدا کرتی ہے اور پھر یہی علامتیں قوم کی جذباتی زندگی کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہیں ۔ یوں کہہ لیجئے کہ ان علامتوں کے ذریعے قوم کے افراد اپنی روح سے گفتگو کرتے ہیں اور ان علامتوں کے گرد اپنی تہذیبی زندگی کا اظہار کرتے ہیں ۔ اس طرح ہم اپنی علامتوں کو سمجھ کر بلکہ ان علامتوں کو اپنے اندر رچا بسا کر اپنی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں ۔ یہی بات خوابوں کے سلسلہ میں بھی صحیح ہے ۔ ہمارے خواب ہمارے لاشعور کی زبان اور اس کا علامتی اظہار ہوتے ہیں ۔ یعنی یہ کہ انہیں سمجھ کر ہم اپنی شخصیت اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں ۔

گویا یہ سارا سلسلہ کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ شعور کی تخلیق لاشعور سے ہوئی ۔ تاہم شعور کے ذریعہ ہی دنیا کی علامتی تخلیق ممکن ہو سکی ۔ خارجی دنیا میں لاشعوری قوتوں اور بنیادی لاشعوری سانچوں کا انعکاس ہی شعور کو بڑھاتا ہے اور اسے قوت بخشتا ہے ۔ مگر اس کی شرط یہ ہے کہ ہم لاشعور کی پیدا کردہ علامتوں کو شعور کے ذریعے اپنی شخصیت کا حصہ بنا لیں ۔ علامتوں کو شعوری طور پر ہضم کرنے کی وجہ سے انسان کی تخلیقی صلاحیت شعور کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ بڑھتی جائے گی مگر یہ بات اہم ہے کہ تخلیق میں لاشعوری اور شعوری دونوں قوتوں کا اختلاط ضروری ہے ۔ لاشعور تخلیق کا مادری اصول ہے اور شعور پدری اصول ــــــ ساتھ ہی یہ بات بھی اہم ہے کہ شعور کا ارتقاء لاشعور کی نخستمثالوں کے خارجی دنیا میں انعکاس یعنی ان کے علامتی اظہار کو ہضم کرنے اورانہیں شعوری طور پر سمجھنے سے ہی ممکن ہے ۔

یہاں اقبال کے شعور کو دوبارہ پڑھئے :

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

میں نے پہلے کہا ہے کہ اقبال کا مومن ایک تخلیقی انسان ہے ۔ وہ خارجی دنیا کی تخلیق داخلی علامتوں کے ذریعے کرتا ہے ۔ اس کے

نزدیک آفاق میں گم ہو کر علامتوں سے رشتہ توڑ لینا کفر ہے۔ شعور کی خارجی دنیا میں ضم ہو کر لاشعور سے رابطہ ختم کر لینا کفر ہے۔ زندگی کے مادری اصول کو چھوڑ کر صرف پدری اصول کے سہارے زندگی بسر کرنا کفر ہے۔ اور زندگی کے تخلیقی اصول کو تج کر محض تنظیمی و عقلی اصول کو اپنا کر بانجھ ہو جانا کفر ہے۔

تاہم اس کے برخلاف شعور کو تج کر لاشعور میں ضم ہو جانا موت ہے۔ پدری اصول کو چھوڑ کر محض مادری اصول کے تحت زندگی بسر کرنا خود فراموشی ہے اور موت کے مترادف ہے۔ اور اقبال کے ہاں موت حرکت کے منافی ہے اور اس لیے کفر ہے۔ آپ خود فراموشی کی دو قسمیں سمجھ لیجئے۔ پہلی وہ جس میں انسان لاشعور کی جنت میں کھو جانا چاہتا ہے اور اس طرح خارجی زندگی کے گناہ سے فرار حاصل کرتا ہے۔ اقبال اس خود فراموشی کے خلاف ہے۔ بہ الفاظ دیگر اقبال اس خود فراموشی کے خلاف ہے، جس میں انسان ترک کی ساری منزلوں سے گزر کر اپنی خودی کو بے خودی میں یا یوں کہیے کہ لاشعور میں ضم کر دیتا ہے اس طرح شعور کا قطرہ لاشعور کے دریا میں مل جاتا ہے اور اسی کا نام ہے بے خودی اور ابدی سکون ہے۔ دوسری خود فراموشی وہ ہے کہ انسان آفاق میں گم ہو جائے یا اپنے شعور کو انبوہ کی بے شعوری میں ضم کر دے اور اس طرح مرگ انبوہ کا جشن منائے۔

ان دونوں اقسام کی خود فراموشی کی مثالیں دیکھنی ہوں تو مشرق و مغرب میں دیکھئے۔ مشرق میں پہلی اور مغرب میں دوسری۔ مشرق کا کفر ''بے ربطی افکار'' ہے اور مغرب کا ''لادینی افکار''——مشرق میں سراسر عشق اور مغرب میں سراسر عقل۔ مشرق میں مادری اور تخلیقی اصول حاوی ہے اور مغرب میں پدری اور عقلی اصول اور اقبال کے نزدیک صحیح تخلیقی زندگی وہ ہے جس میں عشق و جنون کی دیوانگی کے ساتھ خودی اور شعور کی فرزانگی بھی شامل ہو جذباتی و مادری۔ اصول کے ساتھ ساتھ عقلی و پدری اصول بھی کارفرما ہو۔ اقبال مشرق ... لیے یہ کہتا ہے کہ:

در جنوں از خود نہ رفتن کار ہر دیوانہ نیست

گویا اصل دیوانگی وہ ہے جس میں احساس خودی موجود ہو

خود فراموشی نہ ہو ۔ اس طرح اقبال پچھلے صوفیانہ فلسفہ کے خلاف ہے جس میں بقول فانی اصل ایمان یہ تھا ۔

وحشت دل سے پھرنا ہے اپنے خدا سے پھر جانا
دیوانے یہ ہوش نہیں ہے یہ تو ہوش پرستی ہے

اقبال اس صوفیانہ فلسفے کے خلاف اس لیے نہیں ہے کہ اس میں عمل نہیں ہے بلکہ اس لیے کہ یہ تخلیقی زندگی کی نفی ہے ۔ اور شاید اقبال کے عمل کے معنی بھی تخلیقی عمل کے ہیں ۔ چاہے وہ شعر میں ہو یا فلسفہ میں ، سائنس میں ہو یا سیاست میں ۔

اس طرح دوسری خود فراموشی کے لیے جس کا مظہر مغرب ہے اقبال یہ کہتے ہیں :

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاسبان عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

ظاہر ہے کہ یہاں دل جذباتی و لاشعوری زندگی کی علامت ہے اور عقل شعوری زندگی کی ۔ اور ان ہر دو قوتوں کے اختلاط سے ہی تخلیق ممکن ہے ۔ اقبال بے شعلۂ جنوں افکار کو ذوق عمل کے لیے موت سمجھتے ہیں ۔

شعلہ ہے ترے جنوں کا بے سوز
سن مجھ سے یہ نکتۂ دل افروز
انجام خرد ہے بے حضوری
ہے فلسفہ زندگی سے دوری
افکار کے نغمہ ہائے بے صوت
ہیں ذوق عمل کے واسطے موت
دیں مسلک زندگی کی تقویم
دین سر محمد و براہیم

دل در سخن محمدی بند
اے پور علی زِبو علی چند

اقبال ”تجلیات کلیم“ و مشاہدات حکیم کے اختلاط کے قائل ہیں کہ یہ اختلاط ہی اصل تخلیقی زندگی کا ضامن ہے :

وہ علم کم بصری جس میں ہم کنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاہدات حکیم

مگر اقبال اس بات کو بخوبی سمجھتے ہیں کہ تخلیق میں مادری اصول تخلیق کا مقصد اور پدری اصول محض اس کا ذریعہ ہے ۔ حالانکہ تخلیق ان دونوں اصولوں کے مشترکہ عمل کا نتیجہ ہے ۔

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرور مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے

ایک بات اور ہے اور وہ یہ کہ اقبال یہ نکات ہمیں جن علامتوں کے ذریعے سمجھاتے ہیں وہ ہماری اپنی تہذیبی علامتیں ہیں ۔ بوزر، سلمانؓ ۔ بلالؓ، علی مرتضیٰؓ، محمدؐ، ابراہیمؑ، کلیمؑ، خضرؑ وغیرہ صرف تاریخی حقیقتیں ہی نہیں ہیں یہ سب ہماری جذباتی علامتیں بھی ہیں ۔ گویا اقبال کے کلام کی روشنی میں جب ہم ان علامتوں کو سمجھتے ہیں تو ایک طرف تو اپنے شعور میں اضافہ کرتے ہیں اور دوسری طرف ان علامتوں کے ذریعے اپنی روح سے گفتگو کرتے ہیں اور روحانی زندگی کی تنظیم کرتے ہیں اور یہی علامتیں جن کے ساتھ ہماری جذباتی وابستگی ہے اور جو ہمارے لاشعور کا خارجی انعکاس ہیں ہمارے طرز احساس کی تشکیل کرتی ہیں ۔ اسی طرح ہماری دیگر تہذیبی علامتیں بھی ہمارے جذباتی رجحان کا تعین کرتی ہیں اور ہمارے طرز احساس کی تعمیر کرتی ہیں ۔ ایک طرف تو ہماری زندگی کا روحانی اظہار (ادب، فنون، مذہب اور دیگر تہذیبی عناصر) ان علامتوں کو جنم دیتا ہے اور دوسری طرف یہی علامتیں ہماری تہذیبی و جذباتی زندگی کی حدود متعین کرتی ہیں ۔ ہمارے طرز احساس و طرز فکر کی تشکیل کرتی ہیں اور ہمارے شعور کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ دوسرے لفظوں میں اسی بات کو یوں کو کہیے کہ ہمارا شعور صرف ہماری تہذیبی زندگی کی حدود میں ہی ترقی کر سکتا ہے اور ساتھ ہی تہذیبی زندگی کی حدود کو بڑھا سکتا ہے ۔ اپنی اس بات کو واضح کرنے کے لئے میں ایک موٹی سی بات کہتا ہوں اور وہ یہ کہ کلیسائی مدرسوں میں اعلیٰ و ارفع تخلیقی ذہنوں کی تشکیل و پرورش نہیں ہو سکتی ۔ البتہ سی۔ایس۔پی قسم کے ذہن ضرور ڈھل سکتے ہیں ۔

یہ بات تو ہوئی فرد کی ــ اب اس ساری بحث کو قومی زندگی سے منسلک کر لیجئے ۔ جس طرح فرد اپنے احساسات، اپنے شعور اور اپنے نظریات سے قومی شعور اور قومی نظریات میں اضافہ کرتا ہے ۔ اسی طرح قومی احساسات، قومی شعور اور قومی نظریات آفاقی احساسات، آفاقی شعور اور آفاقی نظریات میں اضافہ کرتے ہیں اور کر سکتے ہیں مگر اس کے پہلے کی ایک شرط یہ ہے کہ فرد خود باشعور ہو ۔ قوم کی اپنی نظر اور اپنے نظریات ہوں، ورنہ قومی فکر اور آفاقی نظر کے معنی صرف یورپ کی

فکر اور امریکہ کی نظر رہ جاتے ہیں ۔ قومی فکر و نظر (اور یہاں میں قومی فکر و نظر کی تشکیل کا ضامن قومی تہذیب کو سمجھتا ہوں) کا آفاقی فکر و نظر میں ضم ہو جانے کا مطلب خود فراموشی ہے ، موت ہے اور میرا جی چاہتا ہے کہ میں اقبال کا شعر ایک بار پھر پڑھوں :

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

اپنے آپ میں گم ہو جانا مجذوب ہونے یا پاگل ہونے کے مترادف ہے (اور ہمارے یہاں جانے کتنے پاگل مجذوب کہلاتے ہیں) ساتھ ہی آفاق میں ضم ہو کر اپنا شعور کھو دینا تصنع اور کورانہ تقلید ہے ۔ کسی قسم کی تخلیقی صلاحیت صرف اسی وقت ممکن ہے جب ہم میں شعور ذات موجود ہو ۔ ''در جنوں از خود نہ رفتن'' والی کیفیت ہو ۔ دیوانہ لاشعور میں ضم ہو جاتا ہے ۔ وہ لاشعور کے خارجی اظہار کو شعوری تنظیم نہیں دے سکتا ۔ (اسی کی ایک شکل آج کی بیشتر نظمیں ہیں جن میں لاشعوری اظہار بلا کسی شعوری تنظیم کے کاغذ پر بکھر جاتا ہے) بالکل اسی طرح قومی شعور کو آفاقی شعور میں ضم کر دینا کورانہ تقلید ہے اور تخلیق کے منافی ہے ۔

جس طرح فرد کے شعور میں اضافہ لاشعور سے منعکس شدہ علامتوں کو سمجھنے سے ہوتا ہے اسی طرح قومی شعور میں اضافہ بھی قوم کی تہذیبی علامتوں کو شعور کے ذریعے سمجھنے اور ہضم کرنے سے ہی ممکن ہے ۔ جب ہماری علامتیں اپنے آپ کو دہراتی ہیں تو ہم یہ کہتے ہیں کہ تاریخ اپنے آپ کو دہرا رہی ہے ۔ ورنہ تاریخ کے دہرانے کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ علاؤالدین اپنے چچا جلال الدین کو قتل کرنے کے لیے دوبارہ پیدا ہوتا ہے ۔ ہماری علامتیں ہی ہمارے جذباتی ردعمل اور احساسات کی راہ متعین کرتی ہیں اور ہم ان کے ذریعے دنیا کو سمجھتے ہیں اور چونکہ یہی علامتیں ہماری تہذیبی زندگی کی تشکیل بھی کرتی ہیں ، اس لیے یہ قوم کے افراد کو اپنے گرد جمع کرتی ہیں اور افراد ان کے گرد جمع ہو کر اپنی اقداری زندگی کو مقداری زندگی کے توسل سے ظاہر کرتے ہیں ۔ کسی قوم کے انحطاط کا سبب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے علائم کو بھول جاتی ہے جو اس کے افراد کی جذباتی زندگی کو مربوط

رکھنے کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ یہ انحطاط سیاسی اور سماجی ہونے سے پہلے جذباتی زندگی کا انحطاط ہوتا ہے۔ تاہم قوم کے تخلیقی ذہن اپنی علامتوں کو اپنے اندر رچائے بسائے ہوتے ہیں اور ان ہی علامتوں کے ذریعے اپنے لاشعور سے رابطہ قائم رکھتے ہیں۔

اب اگر ادیب اور فنکار، قوم کے تخلیقی ذہن، اپنی علامتوں کو دہراتے ہوئے دیکھتے ہیں (چاہے وہ الجزائر میں ہوں یا مصر میں) تو وہ جذباتی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ ان کے لیے الجزائری نوجوانوں، بوڑھوں اور بچوں کی قربانی، عورتوں کی اسیری، یہ سب چیزیں قربانی، شجاعت، حریت اور باطل کے آگے سر نہ جھکانے کی علامت بن جاتی ہیں۔ اور انہیں باتوں کی علامت حضرت ابراہیم اور اور حضرت حسین رض ہیں۔ جن کے باعث ہماری جذباتی زندگی اور ہمارے طرز احساس کی موجودہ شکل (قربانی و حریت کی اقدار) متعین ہوئی ہے۔

ان ہی باتوں کے پیش نظر ہم ان تخلیقی محرکات کو سمجھ سکتے ہیں، جن کے زیر اثر الجزائر کے موضوع پر افسانے، نظمیں اور مضامین لکھے گئے اور "الجزائر کا موضوع اردو ادب میں داخل ہوا اور اسی کے پیش نظر ہم یہ بھی سمجھ سکتے ہیں کہ ہنگری، کیوبا، کینیا اور انگولا وغیرہ کا موضوع اردو ادب میں کیوں داخل نہ ہو سکا۔

ممکن ہے یہاں یہ کہنے کی گنجائش نکل آئے کہ ہم علامتی فکر و نظر سے آفاقی فکر و نظر نکال سکتے ہیں۔ مگر یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ جب آپ علامت سے اصول کو الگ کریں گے اور اس طرح آفاقی فکر و نظر کی تخلیق کریں گے تو اس وقت یہ فکر و نظر تجریدی نعروں کی شکل میں ظاہر ہوگی۔ مگر تخلیق تجریدی نعروں سے نہیں، تجسیمی علامتوں سے وجود میں آتی ہے۔ تخلیق آفاقی فکر و نظر کے تحت نہیں ہوتی بلکہ علامتی فکر و نظر کے زیر اثر ہوتی ہے اور یہ بات زندگی کے لیے بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی کہ ادب کے لیے۔

سرسید، اکبر اور ہمارے تہذیبی تقاضے

آرٹ کونسل میں بحث کرالیجیے رسالوں میں مضمون لکھ لیجیے تاہم یہ مسئلہ کہ ہماری تہذیب کیا ہے طے ہوتا نظر نہیں آتا، طے ہو کیسے، ابھی تک تو یہی فیصلہ نہیں ہو پایا کہ اس کی بنیاد کس چیز پر ہے۔ ممکن ہے کہ کوئی بزرگ ہمیں یہ بتادیں کہ ہماری تہذیب کی بنیاد مذہب پر ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ ہم ان کی بات سن کر چپ ہو جائیں مگر ایسے کہ جیسے کوئی کڑوی دوا حلق سے نیچے اتار لی ہو۔ مگر یہ سوال کہ ہماری تہذیب کیا ہے کچھ مدرسانہ ہے۔ فی الحال اسے چھوڑ دیجیے اور ذرا چھوٹے چھوٹے سوال کیجیے مثلاً ہماری زبان کیا ہے؟ ہمارا لباس کیا ہے؟

ہمارے اٹھنے بیٹھنے اور ملنے جلنے کے طریقے کیا ہیں؟ ہم کہاں سے آئے ہیں اور کہاں جا رہے ہیں؟ اور یہ سوال کوئی مابعد الطبیعاتی سوال نہیں محض ایک قومی و معاشرتی سوال ہے۔ آپ اسی کو یوں کہہ لیجیے کہ ہمارا ماضی کیا تھا اور ہمارا مستقبل کیا ہوگا۔ اگر آپ مجھ سے یہ کہیں کہ ان سوالوں کا مقصد کیا ہے تو میرا جواب یہ ہوگا کہ جناب انسان اور جانور میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ انسان کا ماضی بھی ہوتا ہے اور مستقبل بھی البتہ جانور کا ماضی اور مستقبل کچھ نہیں ہوتا۔

اور یہ سوال بڑے ضروری سوال ہیں۔ ہر باشعور آدمی شعور ذات اسی وقت حاصل کرتا ہے۔ جب وہ خود سے اسی قسم کے سوالات کرتا ہے۔ وہ خود سے پوچھتا ہے کہ وہ کیا ہے اور اسی سوال کا جواب دے کر وہ فرد بن جاتا ہے، شخص ہو جاتا ہے۔ افراد کی طرح قومیں بھی خود سے یہی سوالات کرتی ہیں اور کسی جواب کے بغیر وہ منفرد نہیں ہوسکتیں۔

انسان کی زندگی صحیح معنوں میں زندگی اسی وقت ہوتی ہے۔ جب کہ وہ نقطۂ آغاز اور انجام کا تعین کرلے۔ یہی مسئلہ قوم کے ساتھ

بھی ہوتا ہے بغیر کسی نقطہ آغاز و نقطۂ انجام کے نہ معاشرت بنی ہے نہ تہذیب اور نہ سیاست -

اسی طرح قومی ، معاشرتی ، تہذیبی اور سیاسی زندگی کی بنیاد اور مقصد طے کر لینے کے بعد ہی ہماری زندگی میں زندہ علامتیں داخل ہوں گی - جن کے گرد جمع ہو کر ہم اپنی زندگی کا بھر پور اظہار کر سکیں گے - میں فرد کی زندگی سے قوم کی زندگی تک اور قوم کی زندگی سے بین الاقوامی برادری کے تصور تک ایک ایسے سلسلہ کا تصور رکھتا ہوں - جس میں سے ایک کڑی بھی غائب ہو تو زنجیر بیکار ہو جائیگی - میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پوری ملت اسلامیہ کا تصور بغیر اپنے قومی تصور کے ممکن نہیں یا اسی بات کو اس طرح کہیے کہ ہم ایک عالمی انسانی برادری کا تصور صرف اسی وقت کر سکتے ہیں جبکہ ہم اپنی قومی زندگی کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور رکھتے ہوں - قومی زندگی میں اور افراد کی زندگی میں ایک ایسا لین دین کا سلسلہ ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کو نظر انداز نہیں کر سکتے اور اگر ان میں کوئی رشتہ استوار نہ ہو تو یہ سمجھ لیجیے کہ یہ انحطاط ہے فرد کا بھی اور قوم کا بھی -

تاہم یہ فرد اور قوم کا رشتہ ، یا قوم اور ملت یا عالمی برادری کا رشتہ بلا کسی علامت کے استوار نہیں ہوسکتا - میرا مطلب یہ ہے کہ ایک ایسی علامت جس کے گرد کسی قوم کے تمام افراد مجتمع ہو سکیں ، یا قومیں مجتمع ہو کر ایک عالمی برادری کو وجود میں لا سکیں -

آئیے ہم خود سے یہ سوال کریں کہ ہماری علامتیں کیا ہیں - اگر ہیں تو وہ ہمیں جذباتی طور پر متاثر کیوں نہیں کرتیں چلیے ہم تھوڑی دیر کے لیے یہ مان لیں کہ ہماری اجتماعی زندگی کی علامتیں کلام الٰہی اور احادیث رسولؐ ہیں - اس کے ساتھ ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ یہ علامتیں ہماری زندگی کے مختلف شعبوں میں کس کس طرح ظاہر ہوئی ہیں - میرا مطلب یہ ہے کہ ہم اپنے طور طریق ، اٹھنے بیٹھنے ، کھانے پینے ، لباس ، زبان اور زندگی کے دیگر معاشرتی اور تہذیبی اظہار میں ان علامتوں کو کس طرح ظاہر کرتے ہیں ؟ اگر ہم ان تمام باتوں کا بنظر غائر مطالعہ کریں تو جلد اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ ہم

میں من حیث القوم ایسی جذباتی وابستگیاں ہیں ہی نہیں جنھیں ہم انگلی رکھ کر یہ بتا سکیں کہ ہماری قومی زندگی کے جذباتی اظہار کی علامتیں فلاں فلاں چیزیں ہیں ۔ علامتوں کے ساتھ جذباتی وابستگی صرف اس وقت ہی ممکن ہے کہ ہمارے پاس کچھ علامتیں ایسی ہوں جن کے حوالے سے ہم اپنی پوری زندگی کو منظم کرسکیں اور ساتھ ہی وہ ہماری اپنی ہوں باہر کی لائی ہوئی نہ ہوں اور بالفرض باہر سے بھی آئی ہوں تو ہمارے سانچوں میں ڈھل کر ہماری بن چکی ہوں ۔

جب کسی چیز کا کوئی معیار بن جاتا ہے تو اس معیار میں پیوند نہیں لگ سکتے ۔ میرا مطلب ہے اس معیار میں نمایاں تبدیلی نہیں ہوسکتی ۔ اور اگر نمایاں تبدیلی ہوئی تو وہ چیز ختم ہو جائیگی ۔ وہ معیار ختم ہوجائے گا اور اس کی جگہ دوسری چیز اور دوسرا معیار لے لے گا ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اینگلو انڈین تہذیب ٹیڈی کلچر ، اردو کے لیے رومن رسم الخط ، شلوار پر کوٹ اور ٹائی ، سوٹ پہن کر نماز پڑھنا یہ سب ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں ۔ آپ ایک موٹی سی مثال لے لیں ۔ اردو نے اسپتال ، ڈاکٹر ، اسکول ، پستول ، اسٹیشن اور اس قسم کے نہ جانے کتنے الفاظ انگریزی اور دیگر یورپی زبانوں سے لے لیے مگر سرسید اور حالی کی انتھک کوششوں کے باوجود ، سولیزیشن سمپل ، لٹریچر اور اسپچ کا لفظ نہ اپنا سکی ۔ اور سرسید کے پوتے کے نام کے علاوہ مسلمانوں میں انگریزی نام کا رواج بھی نہ چلا ، البتہ ایک سی ایس پی افسر کا یہ نام کہیں میں نے ضرور سنا ہے ۔

تاہم ہماری معاشرتی زندگی میں ایک تضاد ضرور ہے مثلاً ہم بش شرٹ اور پتلون پہنتے ہیں ۔ اردو کے لیے رومن رسم الخط کی تلقین کرتے ہیں انگریزی بولتے ہیں اور اسلام کا نام لے کر پاکستان میں قومی یک جہتی کی تلقین کرتے ہیں ۔ اور ملت اسلامیہ کے ساتھ رشتہ استوار کرنے کی فکر کرتے ہیں ۔ اور قرآن حکیم کو اسلامی طرز معاشرت کی علامت کہتے ہیں ۔

اس تضاد کا پتا لگائیے تو آپ اکبر اور سید احمد خاں کے دو مختلف نقطہ ہائے نظر تک پہنچ جائیں گے ۔ اس سے پیشتر کہ میں سید احمد خاں کی تحریک کے بارے میں کچھ کہوں میں یہ واضح

کر دینا چاہتا ہوں کہ میں انہیں مسلمانوں کا محسن سمجھتا ہوں اور علی گڑھ یونیورسٹی کو مسلمانانِ ہند کی بچی کھچی تہذیبی زندگی کا محافظ سمجھتا ہوں ۔ تاہم میرا خیال ہے کہ سید احمد خاں نے قوم کو اتنا تیز دوڑایا کہ وہ اپنے زور میں اپنی منزل سے کچھ آگے نکل گئی سید احمد خاں چاہتے تو یہ تھے کہ مسلمان اپنے بعض تعصبات کو چھوڑ کر فرسودہ خیالات ترک کرکے ترقی کی راہ اختیار کریں اس کام کے لیے انہوں نے ایک تو یہ کیا کہ انگریزی تہذیب کو جو فاتحین کی تہذیب ہونے کی وجہ سے پہلے ہی سے مضبوط تھی تقویت دی اور اس طرح اس کے حملوں کو کامیاب بنایا ۔ اور دوسری طرف ہندوستانی مسلمانوں کو ایک ایسے احساس کمتری میں مبتلا کر دیا جس سے چھٹکارا آج تک ممکن نہیں ہو سکا ہے۔وہ خود انگریزی طرز زندگی اور انگریزی تہذیب سے اتنا متاثر ہوئے کہ انگریزوں کے کتوں کو ہندوستانیوں سے برتر سمجھنے لگے ۔ انگریزوں کی تہذیبی فتح صرف اس لیے نہیں ہوئی کہ وہ سیاسی فاتح تھے۔سیاسی فاتح اکثر تہذیبی غلام بن جاتے ہیں یوں کہیے کہ سیاسی طور پر مکمل فتح پانے کے بعد انگریز تہذیبی لڑائی لڑے اور سرسید اس جنگ میں انگریزی فوج کے کمانڈر تھے ۔

الا یا ایہاالطفلک بجوراحت به ناولہا
که قراں سہل بوداول ولے افتاد مشکلہا
بکن تزئین پائے خود به بوٹ ڈاسن وپتلون
که سرسید خبر دارد ز راہ و رسم منزلہا

اور سرسید قوم کو کس منزل کی طرف لے جا رہے تھے ۔ پھر اکبر سے سنیے ۔

ہوتی تھی تاکید لندن جا کے انگریزی پڑھو
قوم انگلش سے ملو سیکھو وہی وضع و تراش
جگمگاتے ہوٹلوں کا جا کے نظارہ کرو
سوپ و کاری کے مزے لو چھوڑ کر یخنی و آش
بادۂ تہذیب مغرب کے چڑھاؤ خم پہ خم
ایشیا کے شیشۂ تقویٰ کو کر دو پاش پاش

بار ہا آتا ہے اکبر میرے دل میں یہ خیال
حضرت سید سے جا کر عرض کرتا کوئی کاش
درمیان قعر دریا تختہ بندم کردۂ ای
باز می گوئی کہ دامن تر مکن ھشیار باش

سرسید ایک بات اور بھول گئے کہ انگریزی تہذیب اور انگریزوں کا طرز معاشرت انگلستان کے معاشی حالات اور اقتصادی و مادی ترقی کا نتیجہ ہے۔کسی قوم کی ترقی صرف دوسری قوم کی تہذیب کو اپنا لینے سے نہیں ہوتی جب تک کہ اس قوم میں ویسے ہی مادی وسائل نہ پیدا ہو جائیں جنھوں نے اس تہذیب کو پیدا کیا۔

مسلمانوں کو سرسید کی کوششوں اور علی‌گڑھ یونیورسٹی سے کیا ملا ؟ اسلامی شلوار پر انگریزی ٹائی اور سرکار برطانیہ کی خیر خواہی اور ملازمتیں۔

ولولے لے کے نکلنے لگے کالج کے جواں
شرم مشرق کے عدو شیوۂ مغرب کے شہید
نئے انداز عبادت ہیں نئی صورت عیش
رمضاں ساعت کرکٹ ہے ، تھیٹر میں ہے عید
نئی تہذیب نئی راہ نیا رنگ جہاں
دور گردوں کی کہاں تک کوئی کرتا تردید
بحث میں آ ہی گیا فلسفۂ شرم و حجاب
زھرہ ممبر ہوئیں ووٹر تھے جناب خورشید
دبی آواز کہا بھی جو کسی نے کہ جناب
کچھ مناسب نہیں اس وقت میں ایسی تمہید
شیخ صاحب ہی کا ہے بزم میں کیا رعب و وقار
کہ خواتین کو پبلک میں ہو وقعت کی امید
نعرے تحقیر کے اس پر ہوئے یاروں میں بلند
لڑکیاں بول اٹھیں خود بہ طریق تائید
خود تو گٹ پٹ کے لیے جان دیئے دیتے ہو
ہم سے کہتے ہو کہ پڑھ بیٹھ کے قرآن مجید
لال جب خود ہی کنیری کا ہوا ہے بندہ
تو یہ مینا رہے کیوں گوشۂ عزلت میں شہید

دولھا بھائی کی ہے یہ رائے نہایت عمدہ
ساتھ تعلیم کے تفریح کی حاجت ہے شدید
در نظارہ مقفل رہے کب تک ہم پر
کیوں نہ غنچوں کے لیے باد صبا کی ہو کلید

اور

دلا دو ہم کو بھی صاحب سے لائلٹی کا پروانہ
قیامت تک رہے سید ترے آنر کا افسانہ
بہت مشکل ہے نبھنا مشرق و مغرب کا یارانہ
ادھر صورت فقیرانہ اُدھر سامان شاہانہ

اور

نئی نئی لگ رہی ہیں آنچیں یہ قوم بیکس پگھل رہی ہے
نہ مشرقی ہے نہ مغربی ہے عجیب سانچے میں ڈھل رہی ہے

اور

بے سبب ایں لابریریہا مرا اکراہ نیست
ہر کتابے را کہ بکشادیم بسم‌اللہ نیست
کورس را ہر سال تغیر است و باہم اختلاف
اتحاد معنوی را سوئے دلہا راہ نیست
از مذاق مشرق ہر طبع را بے گانگی
چیزہے از مغرب بہ دلہا ہست و خواطر خواہ نیست

دیکھا آپ نے؟ اکبر کے بقول سرسید نے انگریز سے مسلمانوں کے لائلٹی کا پروانہ لیا اور انگریزی تہذیب کے سانچے میں اپنی قوم کو اس طرح ڈھالا کہ نہ وہ مشرقی رہی نہ مغربی اور اس طرح ہماری بسم‌اللہ ہی غلط ہو گئی۔ مغربی تہذیب کے بٹن جب مشرقی تہمد میں لگے تو یہ کوئی معمولی سانحہ نہ تھا۔ اس کے ساتھ ہماری زندگی میں سادگی کی بجائے پیچیدگیاں آنی شروع ہوئیں، پھرے اور قانون نے ہمارے گلے میں اپنے پھندے سخت کرنے شروع کر دیے۔

تہمد میں بٹن جب لگنے لگے، جب دھوتی سے پتلون اگا
ہر پیڑ پہ ایک پہرا بیٹھا، ہر کھیت میں اک قانون اگا

آپ کے لیے تہمد یقینی ذہنی فرسودگی کی علامت ہے اور پتلون ترقی کی۔ انھی معنوں میں اکبر بھی فرسودہ تھے اور میں بھی فرسودہ

ہوں کہ میں اکبر کے ساتھ مل کر یہ کہتا ہوں کہ ہم نے ترقی باطن میں نہیں کی بلکہ صرف ظاہری تبدیلی کو تہذیب اور ترقی کی علامت سمجھنے لگے۔ اب ہماری بڑائی ہمارے دل سے نکل کر جسم پر آ گئی اور ترقی کی علامت بن گئی اور دل ــ اس کے متعلق اکبر سے سنیے:

اس کی حرکت ہے کلید مغربی پر منحصر
دل یہ سینے میں ہے یا پاکٹ کے اندر واچ ہے
راہ میں لیسنس ہی کافی ہے عزت کے لیے
بس یہی لے لیجیے تلوار رہنے دیجیے

دراصل اکبر کا نظریہ یہ تھا کہ مشرق اور مغرب کے درمیان فرق پوری زندگی کے بنیادی نقطۂ نظر کا فرق ہے۔ پوری زندگی کے فلسفہ کا فرق ہے۔ مشرق میں زندگی کا تصور ماورائی ہے۔ ذہن انسانی لامحدود قوتوں کا حامل ہے اور دنیا کی مادی حقیقتوں سے لے کر ماورائی حقیقتوں تک اس کی پہنچ ہے مگر مغرب کا مادی فلسفہ اس کی نفی کرتا ہے۔ اکبر سے سنیے:

نگاہ ظاہر طریق عرفاں میں سوئے انکار کیوں نہ لپکے
کہاں سے لائے وہ چشم معنی کہ برق چمکے پلک نہ جھپکے
میں طاقتِ ذہن غیر محدود جانتا تھا خبر نہیں تھی
کہ ہوش مجھ کو ملا ہے تل کے نظیر بھی مجھکو ملی ہے نپ کے

اور پھر مشرق کے تصور حسن اور مغربی تصور حسن کا فرق:

تمہاری تعلیم کے مصالح جو چاہیں برسائیں ان پہ شوخی
مری نظر میں تو حسن یہ ہے کہ چشم خوباں سے شرم ٹپکے

اکبر کا خیال یہ تھا کہ پوری قوم اپنے مرکز سے ہٹ رہی تھی اور ان کے خیال میں یہ مرکز قومی زندگی کی اکائی کے لیے ضروری تھا اور سماجی طور پر پوری معاشرت کے تانے بانے ایسے عہد میں بکھرتے ہیں جن میں مادی زندگی یا یوں کہیے کہ مقدار کی زندگی تصورات یا اقتدار کی زندگی سے آگے نکل جاتی ہے۔ خارجی دنیا کے حقائق داخلی دنیا اور روحانی زندگی کی حقیقتوں کو جھٹلانے لگتے ہیں اور پھر ایسا ہوتا ہے جیسا کہ سولھویں، سترھویں یا انیسویں صدی کے انگلستان میں ہوا۔ مگر ایسا تہذیبی انقلاب جو صرف

ذهنوں میں ہو اور اس کے مقابلے میں مادی وسائل کی کوئی بڑی ترقی نہ ہو صرف ہندوستان میں انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں ہوا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اکبر اور سرسید ذہنی انقلاب کی گرفت کر سکتے تھے۔ اکبر تو نہیں کرسکے اور سرسید کے بارے میں ہم کچھ نہیں کہہ سکتے۔ البتہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرسید نے اس ذہنی انقلاب کو لانے میں عملی حصہ لیا جس کے نتیجے کے طور پر قوم مرکز سے ایسی ہٹی کہ خود کو بھول گئی۔ اکبر سے اس کا حال سنیے :

یہ بات تو کھری ہے ہرگز نہیں ہے کھوٹی
عربی میں نظمِ ملت بی اے میں صرف روٹی
لیکن جناب لیڈر سن کر یہ شعر بولے
بندھوائیں گے یہ حضرت اس قوم کو لنگوٹی
اس بات کو خدا ہی بس خوب جانتا ہے
کس کی نظر ہے غائر کس کی نظر ہے موٹی

پوچھا میں نے کہ تیرا مذہب کیا ہے
کہنے لگا اس سے تیرا مطلب کیا ہے

میں نے یہ کہا کہ غول بندی کے لیے
بولا کہ شکست کھا چکے اب کیا ہے؟

اکبر مادی وسائل کی ترقی کے خلاف نہ تھے، نہ ہی وہ انگریزی تعلیم کے خلاف تھے، وہ تو صرف اتنا چاہتے تھے کہ ہندوستانی مسلمان اپنی انفرادیت اور اپنی جڑ سے پہچانے جائیں۔

اک برگِ مضمحل نے یہ اسپیچ میں کہا
موسم کی کچھ خبر نہیں اے ڈالیو تمھیں
اچھا جوابِ خشک یہ اک شاخ نے دیا
موسم سے با خبر ہوں تو کیا جڑ کو چھوڑ دیں

نئی تہذیب مسلمانانِ ہند کی انفرادیت ان سے چھین کر انھیں انگریزی تہذیب کا غلام بنا رہی تھی اور ان کا رشتہ ان کی پرانی روایات سے کٹ رہا تھا۔ پرانی روایات، پرانی علامتیں (اور یہی پرانی روایات، پرانی علامتیں ان کی تہذیبی زندگی کا منبع تھیں) ختم ہو رہی تھیں بلکہ یوں کہیے کہ

اپنے معانی کھو رہی تھیں ۔

اب کہاں دستِ جنوں تارِ گریباں اب کہاں
پانیر اور دستِ مجنوں اور خبر ہے تار کی
لے لیا شیریں نے کسربٹ میں ٹھیکہ دودھ کا
ریل بنوانے لگا فرہاد اب کہسار کی

اکبر مجھے شک نہیں تری تیزی میں
اور تیرے بیان کی دل آویزی میں
شیطان عربی سے ھند میں ہے بے خوف
لاحول کا ترجمہ کر انگریزی میں

اور پھر اکبر نے اس قوم کے متعلق ایک پیشن گوئی کی :

نہ سن تو قرآں کا وعظ بھائی خوشی سے تقلیدِ ھکسلے کر
پھرے گا کمپوں میں آخر اک دن دیا سلائی کا بکس لے کر

(اب آپ دیا سلائی سے جو چاھیں سمجھ لیں)

پرانی روایات اور پرانی علامتوں کی شکست اور مرکز سے ھٹ جانے کے بعد اگر کوئی چیز ایسی ہوتی جس کے گرد قوم جمع ھوسکتی تو رونا کیا تھا ۔ اکبر کو غم اس بات کا تھا کہ پوری قوم میں کوئی کردار ھی نہ رہ گیا تھا ۔ کردار کی تعمیر کے لیے بعض بنیادی اقدار ضروری ھوتی ھیں اور یہ اقدار درآمد نہیں ھوتیں اور اب مسلمان تھے کہ بقول اکبر :

ھر رنگ کی باتوں کا مرے دل میں ہے جھرمٹ
اجمیر میں کاچا تو علی گڑھ میں ھوں بسکٹ
پابند کسی مشرب و ملت کا نہیں میں
گھوڑا مری آزادی کا اب جاتا ہے بگٹٹ

مسلمانان ھند ساری قید و بند اور پابندیوں سے آزاد تھے ۔ ھندوؤں کے پاس مرکز تھا ۔ مسلمانوں کے پاس کچھ نہ تھا ۔

ھندو تنتے ھیں تھام کر گائے کے سینگ
آغا گرمی دکھاتے ھیں پیچ کے ھینگ
لیکن حضرت کو ہے یہ کس چیز پہ ناز
کالج میں ڈٹے ھوئے اڑاتے ھیں جو ڈینگ

بابو گریجویٹ ہیں کالی کے ساتھ ہیں
اک آپ ہیں کہ ہوٹلوں والی کے ساتھ ہیں

اس کا لازمی نتیجہ ایک ایسا احساس کمتری تھا جس میں قوم مبتلا ہو گئی۔ ادب میں بھی وہی ہوا جو پوری زندگی میں ہو رہا تھا۔ کلیم الدین احمد کا پورے اردو ادب کے بارے میں رویہ اسی احساس کمتری کا نتیجہ ہے اور اکبر نے کتنے عرصے پہلے اس کی پیشن گوئی کی تھی:-

فخریہ میں نے جو اشعار پڑھے سعدی کے
فخریہ آپ سنانے لگے نظمِ ملٹن
شیخ سعدی تو بزرگوں میں تھے میرے اے دوست
آپ کے کون تھے ملٹن یہ سنوں حضرتِ من
ماسٹر صاحب کا علم اس وقت ہے گو نیک نام
اہلِ دانش میں مگر میرا فزوں ہے احترام
بات بالکل صاف ہے پیچیدگی بالکل نہیں
میں ہوں سعدی کا بھتیجا وہ ہیں ملٹن کے غلام

اکبر کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ ان کا تصور زندگی بہت محدود تھا، وہ ایک فرسودہ ذہنیت کے مالک تھے۔ اور پرانی تہذیب کا رونا روتے رہے۔ فی الحقیقت ایسا نہ تھا۔ اکبر اس بات کو جانتے تھے کہ جس طرح آدمی اپنی اصلیت بھول جانے کے بعد دو کوڑی کا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح قومیں بھی کسی قدر و منزلت کی مالک نہیں رہتیں۔ اکبر صرف اپنی ہی قوم اور اپنی ہی تہذیب کے نوحہ خواں نہیں تھے وہ دوسروں کے بارے میں بھی اپنی دور رس نگاہوں کو کام میں لاتے تھے۔ ٹرکی کے بارے میں ان کے اشعار دیکھئے۔ آج ٹرکی کے حالات سے ہم کم و بیش واقف ہیں اور یہ جانتے ہیں کہ کس طرح ٹرکی اپنے پرانے تہذیبی ورثے سے کٹ چکا ہے اور آئندہ اس کی ترقی کے کیا امکانات ہیں۔

دکھائے گی نیا اب رنگ ٹرکی — نہ ہوگی مبتلائے جنگ ٹرکی
وہاں بھی آ گئیں مغرب کی لہریں — ہوئی ہے اب کنار گنگ ٹرکی
بہت خود رائے تھے سلطان سابق — رہا کرتی تھی ان سے تنگ ٹرکی
ہوئے رخصت وہاں کے اولڈ فیشن — ترقی اب کرے گی ننگ ٹرکی

اب میں اکبر کے معروضات کو دوبارہ یکجا کرتا ہوں اور وہ یہ کہ اکبر قوم کی معاشرتی اور تہذیبی ترقی کے لیے مرکز، معیار، پابندیوں اور قومی زندگی میں ایک تنظیم اور تناسب کو ضروری سمجھتے تھے۔ وہ ہر اس چیز کے خلاف تھے جو قوم میں بگٹٹ بھاگنے کا جذبہ پیدا کرے، چاہے وہ انگریزی تہذیب ہو یا حالی یا سرسید۔ چندا جمع کرنا یا اسکول قائم کرنا اپنے طور پر بہت اچھی چیزیں ہیں مگر جب ساری قوم صرف اسی طرف جھک جائے اور اور زندگی کے اور تقاضوں کو پورا کرنا چھوڑ دے تو اکبر اس کے بھی خلاف نظر آتے ہیں۔

اسکول ہی میں علم ہے جس سے کہ ہے شرف
لڑکا نہ سیکھے علم تو کہتے ہیں ناخلف
لیکن کچھ اور دھندے بھی ہیں پیش صف بہ صف
یہ کیا کہ ساری قوم ہی جھک جائے اک طرف
الجھا ہوا ہے چندہ و اسکول میں ہر ایک
پنڈت پراجا کے بنارس پہ آ گئے
مرکھپ کے شیخ شہر بھی نویسی پہ آ گئے
حالی غزل کو چھوڑ مسدس پہ آ گئے
ہم فرد تھے سو ہم بھی مخمس پہ آ گئے
الجھا ہوا ہے چندہ و اسکول میں ہر ایک

اب میرا آخری مفروضہ اور سن لیجیے وہ یہ کہ سرسید مصلح تھے اور اسی لیے مستقبل پرست تھے۔ وہ ماضی کے بجائے مستقبل سے زیادہ قریب تھے اور ماضی کے معیار سے بیزار تھے۔ اس کے بر خلاف اکبر طنز نگار شاعر تھے۔ ہر طنز نگار ماضی کو معیار مانتا ہے اور اس معیار کے سہارے مستقبل کی تشکیل کرنا چاہتا ہے اور حال کو پرکھتا ہے۔ سرسید نے قوم کے باغ کی تہذیب میں پرانے پودوں میں نئے پیوند لگائے اور بعض نئے پودے بھی اگائے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ اس زمانے کی مصلحت کا تقاضا ہو مگر اس شکایت کا کوئی جواب نہیں کہ اب تو موتیے کے پھولوں کی خوشبو کی جگہ اونڈر نے لے لی ہے۔ ہندوستان میں مصلح تو اور بھی اٹھے۔ راجہ رام موہن رائے بھی مصلح تھے، لیکن ہندوؤں کے پاس اپنے معیار باقی رہے اور برتری کے

اعلیٰ ذریعے بھی ۔ انگریز تو حاکم تھے ہی ۔ ان کے پاس بھی اپنے معیار تھے ۔ ھندو اور انگریز کے مقابلے میں مسلمان کیا تھے ۔ اکبر ھمیں یوں بتاتے ھیں :

انگریز خوش ھے مالک ایروپلین ھے
ھندو مگن ھے اس کا بڑا لین دین ھے
بس اک ھمیں ھیں ڈھول کے پول اور خدا کا نام
بسکٹ کا صرف چور ھے لیمنڈ کا پھین ھے

اور اب میں اپنے معمولی سے سوالات پھر اٹھاتا ھوں کہ ھمارے پاس ھماری اپنی کیا چیز ھے ؟ کیا موھنجوڈارو اور ھڑپہ کی تہذیب سے لے کر آج تک کوئی ایسی چیز نہیں جس سے ھماری جذباتی وابستگی ھو سکے ۔ کیا ھمارے ماضی میں کچھ نہیں دھرا جو ھمارے مستقبل کی علامت بن سکے ؟ ھمیں اس کی تلاش ھے اور یہ تلاش ماضی کی نہیں مستقبل کی تلاش ھے ۔

اکبر ، اقبال اور ہمارے تہذیبی تقاضے

میں نے اپنے گزشتہ مضمون " اکبر ، سرسید اور ہمارے تہذیبی تقاضے " میں اکبر اور سرسید ہر دو کے دو مختلف تہذیبی موقف کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہنے کی کوشش کی تھی کہ ہماری موجودہ قومی حیثیت کے لیے ہماری تہذیبی حیثیت کا تعین ضروری ہے ۔ جب ہم اپنی تہذیبی حیثیت کے تعین کی کوشش کرتے ہیں تو ماضی و مستقبل کے درمیان اس طرح آ جاتے ہیں کہ :

ع کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا میرے آگے

اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایمان و کفر کی رسہ کشی میں ہم کسی طرف کے نہیں رہتے ۔

ایمان و کفر کی بات میں نے غالب کے شعری استعارے کے طور پر کہی ہے ۔ میری بحث صرف تہذیب سے ہے ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اگر ہم پاکستان کے نظریے پر ایمان رکھتے ہیں اور پاکستان کی بنیاد جس نظریے پر رکھی گئی ہے اسے مانتے ہیں تو ہم آسانی سے اس مفروضے پر پہنچ جائیں گے کہ بر صغیر کے مسلمانوں کی تہذیبی بنیاد دو چیزوں پر ہے ۔

۱- مذہب اسلام یعنی اسلامی روایات ، عبادت کے طریقے ، اسلامی تاریخ ، قانون اور وہ طرز زندگی و طرز فکر و احساس جو وہ اپنے ساتھ لائے ۔

۲- بر صغیر پاک و ہند کی وہ سر زمین جسے انھوں نے اپنا مسکن بنایا ۔ یہاں کے لوگوں کا رہن سہن ، طور طریق ، مذہب ، عبادت ، تہوار وغیرہ اور ساتھ ہی ان کا اپنا طرز احساس و فکر ۔

ان دو بنیادوں میں پہلی بنیاد اصولی اور دوسری فروعی یا اگر آپ مجھے فلسفہ کی اصطلاح استعمال کرنے کی اجازت دیں تو پہلی بنیاد جوہر ہے اور دوسری عرض ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ صوبہ مغربی پاکستان یا مشرق پاکستان کے رہنے والوں میں آب وہوا ، ملکی

تاریخ ، بیشتر رسوم و لباس ، زبان ، یہ تمام چیزیں مشترک تھیں ۔ پھر بھی مسلمانوں کو ہندوؤں اور سکھوں سے جو چیز علیحدہ کرتی تھی وہ ان کا مذہب اور مذہب سے پیدا شدہ تہذیب اور طرز احساس و طرز فکر تھی ۔ ساتھ ہی یہ احساس کہ برصغیر کے مسلمانوں نے صدیوں کے قیام سے اپنی ایک تہذیب پیدا کی ہے ۔ جس کا تحفظ ضروری ہے ۔ یہیں میں اپنی اس بات کی اور وضاحت کر دینا مناسب سمجھتا ہوں اور وہ یہ کہ مسلمانوں کی تہذیب سے میری مراد کوئی ٹھیٹ مذہبی تہذیب نہیں ۔ مثلاً : میں دیا شنکر نسیم کی مثنوی ، رتن ناتھ سرشار کے نثری سرمائے اور رگھوپت سہائے فراق کی غزلوں کو اور اسی طرح ہندوؤں کے لکھے ہوئے بیشتر منظوم و منثور ادب پاروں کو (اگر وہ اردو میں لکھے گئے ہیں بالخصوص اس اردو میں جس کے محاورے ، روز مرے ، ضرب المثلیں اور اصطلاحیں ، مسلمانوں کی تہذیبی زندگی کی آئینہ دار ہیں) مسلمانوں کی تہذیب کا جز سمجھتا ہوں ۔ ساتھ ہی یگانہ کے اس شعر کو بھی مسلمانوں کی تہذیبی زندگی کا اظہار سمجھتا ہوں ، جس میں کرشن جی کی تعریف ، شان خدا کے حوالے سے کی گئی ہے :

کرشن کا ہوں پجاری علیؑ کا بندہ ہوں
یگانہ شان خدا دیکھ کر رہا نہ گیا

تاہم میں عبدالرحیم خان خاناں اور ملک محمد جائسی کے ہندی کلام کو مسلمانوں کا تہذیبی ورثہ نہیں گردانتا ۔ وہ ہندوؤں کی تہذیبی زندگی کا اظہار ہے ، حالانکہ وہ ہر دو حضرات مسلمان تھے ۔

میں نے اوپر یہ لکھا ہے کہ ہم اپنی تہذیب کے تعین میں کعبہ و کلیسا کے تضاد کے درمیان پھنس گئے ہیں ۔ واضح رہے کہ یہ تضاد کعبہ و بت خانے کا تضاد نہیں ہے ۔ یہ تضاد کعبہ و کلیسا کا تضاد ہے اور اپنے اس تہذیبی تضاد سے چھٹکارا ہم صرف اس طرح پا سکتے ہیں کہ ہم اپنی تہذیبی بنیاد کو سمجھ لیں اور یہاں میں غالب کے اس مصرع کی تکرار کرتا ہوں :

ع کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا میرے آگے

اور اس کی ایک بڑی بے ڈھنگی توضیح کرتا ہوں اور وہ یہ کہ ہماری کلاسیکی شاعری ، ہمارا روایتی لباس ، ہماری کلاسیکی اور علاقائی

موسیقی ہمارا تاج محل اور ہماری شاہی مسجد ، سب ہمارے پیچھے ہیں اور جدید شاعری ، جاز ، ولایت سے درآمد کی ہوئی فلمی گانوں کی دھنیں ، ٹیڈی اور کاؤ بوائے پتلون، شیوخ شہر کی نو ، یس (No, Yes) انگریزی میں چھپے ہوئے عید کارڈ اور امریکہ کے اسکائی اسکریپر ، یہ سب ہمارے آگے ہیں ۔

میں نے شروع شروع میں اپنے پچھلے مضمون کا حوالہ دیا ہے ۔ اس مضمون میں میں نے مسلمانوں کے اس تہذیبی تضاد کا ذمہ‌دار سرسید احمد خان کی انگریز پرستی کو ٹھہرایا تھا ۔ اس سلسلے میں میں نے یہ کہا تھا کہ سرسید احمد خان نے مسلمانوں کو ایک ایسے احساس کمتری میں مبتلا کر دیا ۔ جس سے چھٹکارا آج تک ممکن نہیں ہو سکا ہے ۔ سرسید کے احسان کو مانتے ہوئے میں نے یہ کہا تھا کہ انگریز ہندوستان میں مسلمانوں کے خلاف جو تہذیبی جنگ لڑ رہے تھے اس میں سرسید انگریزوں کے کمان‌دار تھے اور میرے اس مضمون کا اثر یہ ہوا کہ کعبہ والے بھی ناراض ہوئے اور کلیسا والے بھی—— کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ اسلام کا خدا حافظ نہیں بلکہ سرسید حافظ تھے اور اس لیے میں سرسید کے خلاف کوئی بات کہہ کر دراصل اسلام کے خلاف بات کر رہا ہوں ۔

تو چلیے ، نہ تو میں اسلام کی بات کرتا ہوں اور نہ سرسید کی ، اب تو میں صرف یہ کہتا ہوں کہ ہمیں چاہیے کہ ہم اپنی تہذیب کا تعین کریں اور یہ دیکھیں کہ ہماری تہذیب کی بنیاد کس چیز پر ہے ۔ اس سلسلے میں جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے ۔ میرا موقف یہ ہے کہ ہم اپنے تہذیبی مرکز سے ہٹ گئے ہیں اور اپنی تہذیب کے لیے کبھی ایلورا اور اجنتا کے غاروں میں جھانکتے ہیں ، کبھی موہنجوڈارو اور ہڑپہ کے کھنڈرات میں اپنی بھٹکتی ہوئی روح کی تلاش کرتے ہیں ، اور کبھی آفاقی انسانی قدروں کا نام لے کر خود کو امریکہ سے آئے ہوئے پرانے کوٹوں میں ملبوس کر کے بین الاقوامت کی مفروضہ منزلوں کی طرف گامزن ہو جاتے ہیں—— ادھر دنیا ہے کہ وہ ہمیں بھاگتا بھوت سمجھ کر ہماری لنگوٹی اتار لینے کے درپے ہے ۔

میں یہ مضمون اپنے تہذیبی تقاضوں پر لکھ رہا ہوں اور تہذیبی تقاضوں کے ساتھ ساتھ میں نے اکبر اور اقبال کا نام ٹانک دیا ہے ۔

آپ عام طور سے مسلمانوں کے تہذیبی و سیاسی ارتقا کے سلسلے میں اقبال کے نام کے ساتھ سرسید کا نام دیکھنے کے عادی ہیں ۔ لہذا میرے مضمون کی سرخی دیکھ کر آپ کو یقیناً تعجب ہوا ہوگا ۔ اکبر کا نام لینے سے دراصل میری مراد یہ ہے کہ میں مسلمانوں کی تہذیب کے اس تصور کو واضح کروں ، جس کے موید پہلے اکبر الہ آبادی تھے اور بعد ازاں اقبال ۔ پیشتر اس کے کہ میں اکبر اور اقبال کے تصور تہذیب پر کچھ باتیں تفصیل سے کہوں ۔ اقبال کے بارے میں ایک بات کہتا چلوں اور وہ یہ کہ ان کے تہذیبی تصورات پوری زندگی کے تصورات سے اور ان کی زندگی کے تصورات ، روحانی قدروں سے وابستہ ہیں ۔ یہ روحانی اقدار جو ایک طرف تو اسلام سے منسلک ہیں دوسری طرف پورے مشرقی تصور حیات کا جز بھی ہیں، میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مشرق میں روحانی زندگی کو ، قلبی واردات کو خارجی دنیا پر ہمیشہ فوقیت حاصل رہی ہے ۔ گویا مشرق زندگی کا فلسفہ جس میں اسلامی (یا مسلمانوں کی) زندگی کا فلسفہ بھی شامل ہے ، خارجی دنیا کو فوقیت نہیں دیتا ۔ عالم موجود (یا خارجی دنیا) کی اہمیت ماننے کا مطلب یہ ہے کہ جیسے جیسے عالم موجود یا اس کے خارجی مظاہر بدلتے جائیں ویسے ویسے انسانی روح اپنے آپ کو اس کے مطابق ڈھالتی جائے ۔ اسی بات کو اسلامی نقطۂ نظر سے دیکھیے ۔ ہمارے ہاں ایک خدا کے تصور کے معنی یہ ہیں کہ ہم حقیقت اولیٰ کو غیر متغیر مانتے ہیں اور دوسری کائناتی حقیقتوں کو اس حقیقت اولیٰ کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ یورپ میں بات اس کے برخلاف ہے ۔ نشاۃ ثانیہ کے وقت سے آج تک یورپ والے اپنی روحانی زندگی کو خارجی دنیا کے مطابق ڈھالتے چلے آئے ہیں اور اسی لیے اقدار کی اس سرعت کے ساتھ تبدیلی کا مسئلہ یورپ کا اہم مسئلہ رہا ہے ۔

یہاں میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ کوئی تہذیب ساکت و جامد بھی ہو سکتی ہے ۔ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ روحانی اقدار کو ذرا ذرا سی خارجی تبدیلی کے مطابق ڈھالنے کا رویہ مشرقی طرز زندگی میں نہیں ملتا ۔ البتہ بعض سیاسی و تہذیبی تقاضے ایسے تھے کہ غالب اور حالی کے فلسفہ حیات میں فرق ہو گیا ۔ یعنی غدر

سے پہلے یہ تصور تھا کہ :

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

اور غدر کے بعد حالی کو یہ عالم حلقۂ دام خیال نظر نہ آیا ۔ انہوں نے یہ ثابت کیا کہ عالم موجود ہے اور پھر اسی زمانے سے اس قسم کے خیالات ہماری زندگی میں واپس آ گئے کہ اسلام دنیا سے وابستگی سکھاتا ہے ۔ دنیا سے بیزاری تو عیسائی راہبوں کی تعلیم ہے وغیرہ ۔ میں یہ بات مانتا ہوں کہ مسلمانوں کی ترقی و بقا کا تقاضا یہ تھا کہ ان کی زندگی کو بدلنے کے لیے انہیں نئی مابعدالطبیعیات دی جائے جس پر وہ اپنی سماجی ، سیاسی اور تہذیبی زندگی کی تشکیل کر سکیں ۔ یہاں اگر آپ یہ بات مان بھی لیں کہ خارجی محرکات ہی کے باعث روحانی اقدار کی تشکیل ہوتی ہے ۔ جیسا کہ یورپ کی تقریباً پانچ سو سالہ تجارتی زندگی اور بعد ازاں مشینی زندگی کی تاریخ سے پتا چلتا ہے تو بھی اس بات کا کیا جواب ہے کہ ہمارے گرد و پیش کی دنیا میں حالات اس سرعت کے ساتھ تبدیل نہیں ہوئے جتنا کہ سرسید احمد خاں کی تحریک کے اثر سے ہماری روحانی اور ذہنی زندگی میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں ۔ ظاہر ہے کہ یہ ایسی تبدیلیاں تھیں جن کا خارجی زندگی میں کوئی جواز نہ تھا ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری زندگی میں ایک تصنع آ گیا ۔ داخلی زندگی اور ماحول میں تطابق نہ ہونے کی وجہ سے زندگی میں بھی تصنع پیدا ہوتا ہے اور شاعری و ادب میں بھی ــــ ذرا ٹھہریے بات آگے نکل گئی ۔ ابھی تو ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اکبر کا تہذیبی نظریہ کیا تھا ۔ چلیے اس بات کو اکبر سے پوچھیے :

اک برگ مضمحل نے یہ اسپیچ میں کہا
موسم کی کچھ خبر نہیں اے ڈالیو تمہیں
اچھا جواب خشک یہ اک شاخ نے دیا
موسم سے باخبر ہوں تو کیا جڑ کو چھوڑ دیں

گویا اکبر کے تہذیبی نظریہ کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ چاہے تہذیب کتنی ہی حرکی کیوں نہ ہو ۔ اس کی حرکت شاخوں اور پتوں تک ہی ہونی چاہیے تاہم اس کی جڑ زمین ہی میں ہوگی اور

اس طرح تہذیب کا درخت اپنی زمین میں سے غذا لیتا رہے گا اور جس وقت تک یہ سلسلہ چلے گا ، اس درخت کی شاخیں تنومند ہوں گی ۔ پتیاں ہری بھری ہوں گی اور درخت بارآور ہوگا ۔ اور اگر ایسا نہ ہوا تو، یعنی یہ کہ اگر درخت نے اپنی جڑ چھوڑ دی تو پھر اس کی انفرادیت کا تنا خشک ہو جائے گا ۔ اس کی روایات کی شاخیں ٹوٹ جائیں گی اس کی علامتوں کے برگ و بار مرجھا جائیں گے ۔

آپ کہیں گے کہ میں شاعری کرنے بیٹھ گیا ہوں ، لیکن میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ آپ کے سامنے استعارہ بازی کروں ۔ میں تو صرف اکبر الہ آبادی کے استعارے کو پھیلا رہا تھا ۔ سیدھے لفظوں میں بات یہ ہے کہ اکبر یہ سمجھتے تھے کہ مسلمان قوم کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنی تہذیبی سالمیت اور ہم آہنگی کو قائم رکھے ۔ ریل کے انجن اور ہوائی جہاز کا علم حاصل کرنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہم تہذیبی طور پر بدل جائیں اور اپنے مرکز سے ہٹ جائیں ۔ اکبر کو برطانوی سیاست کے ہر زاویے کی خبر تھی، وہ یہ سمجھتے تھے کہ فرنگی حکام ہم پر حکومت کرنے کے لیے ہماری روح اور ہمارے دل کو بدلنا چاہتے ہیں اور یہ اسی وقت ممکن ہے کہ روح و دل کی واردات کی خارجی ہیئت جسے ہم تہذیب کہتے ہیں وہ بدل جائے ۔ بالفاظ دیگر مسلمان اس سے کنارہ کش ہو جائیں ۔ برطانوی استحصال کی ہر شکل اکبر پہچانتے تھے :

کوئی ہوا کے۔سی ۔ ایس ۔ آئی ، کوئی سوئے انڈمن سدھارا
کسی کو لطف و کرم سے لوٹا ، کسی کو جور و ستم سے مارا

مسلمانوں کے پاس انگریزوں کی اس لوٹ مار کا جواب کیا تھا ۔ ان کی حکومت چھن چکی تھی ، لے دے کے ایک تہذیبؔ رہ گئی تھی ، سو یوں جا رہی تھی ۔ اور یہ صرف گرتی ہوئی تہذیب کا رونا نہیں تھا ، اس لیے کہ جب ایک تہذیب گرتی ہے تو دوسری اس سے زیادہ طاقت ور اس کی جگہ لے لیتی ہے اور تہذیب کی قوت کا اندازہ کسی اکھاڑے میں نہیں ہوتا ۔ تہذیب کی قوت کا اندازہ صرف اس طرح ہوتا ہے کہ اس کے اثرات کے تحت زندگی کی تخلیقی صلاحیتیں کس حد تک آگے بڑھتی ہیں ۔ زندگی کی تخلیقی صلاحیتوں سے مراد ہر قسم کی تخلیق ہے ۔ چاہے وہ ادب میں ہو یا سائینس میں ۔ اکبر کو

آپ کچھ کہہ لیجیے ۔ میرے بعض بزرگ انہیں مسخرا کہتے ہیں اور بعض جذباتی بتاتے ہیں اور یہ بات بھول جاتے ہیں کہ اپنے پیشے کی وجہ سے ان کا دماغ قانون کی سرد تنظیم حاصل کر چکا تھا اور شاید اس میں جذباتیت کی گنجائش باقی نہ رہی تھی ۔ بعض انہیں پرانی تہذیب کا نوحہ گر کہتے ہیں اگر یہ بات صحیح ہے تو صرف اس طرح کہ اکبر پرانی تہذیب کی تخلیقی صلاحیتوں سے باخبر تھے اور اب جب کہ وہ نئی تہذیب کے بانجھ پن سے واقف ہو گئے تھے تو انہیں مسلمانوں کے پاس صرف بسکٹ کا چور اور لیمنڈ کا پوین نظر آ رہا تھا ۔

انگریز خوش ہے مالک ایروپلین ہے
ہندو مگن ہے اس کا بڑا لین دین ہے
بس اک ہمیں ہیں ڈھول کے پول اور خدا کا نام
بسکٹ کا صرف چور ہے لیمنڈ کا پوین ہے

لین دین ہونے اور مالک ایروپلین ہونے کا بھی کوئی اور مفہوم صرف اسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس کا تعلق بھی کسی متعین تہذیب سے ہو ، انگریز اور ہندو دونوں ہی کی تہذیبی سالمیت باقی تھی ، وہ اپنے مرکز پر موجود تھے اور اس کے برخلاف مسلمان اپنے مرکز سے کٹ چکے تھے . . . . اور اکبر ان سے پوچھتے تھے کہ :

ہندو تنتے ہیں تھام کر گائے کی سینگ
آغا گرمی دکھاتے ہیں بیچ کے ہینگ
لیکن حضرت کو ہے یہ کس چیز پہ ناز
کالج میں ڈٹے ہوئے اڑاتے ہیں جو ڈینگ

اکبر کے اس سوال کا جواب اقبال نے دیا ۔ انہیں یہ پتہ تھا کہ ڈینگ مارنا تعلیم مغربی کا پہلا سبق ہے ، یہاں یہ بات کہہ دینی ضروری ہے کہ تعلیم مغربی سے مراد انگریزی ، فرانسیسی یا دیگر علوم کی تعلیم نہیں ہے ۔ اس سے مراد تو صرف وہ طریقہ تعلیم ہے جو میکالے صاحب بہادر نے کلرک (یا ڈپٹی کلکٹر ؟) بنانے کے لیے رائج کیا تھا اور جس کے باعث ہمارے تخلیقی سوتے خشک ہو گئے ، دیکھیے اقبال مسلمانوں کی طرز زندگی کا رخ اکبر ہی کے زاویے سے کس

طرح دکھاتے ہیں :

تعلیم مغربی ہے بہت جرأت آفریں
پہلا سبق ہے بیٹھ کے کالج میں مار ڈینگ
بستے ہیں ہند میں جو خریدار ہی فقط
آغا بھی لے کے آتے ہیں اپنے وطن سے ہینگ
میرا یہ حال بوٹ کی تو چاٹتا ہوں میں
ان کا یہ حکم دیکھ مرے فرش پر نہ رینگ
کہنے لگے کہ اونٹ ہے بھدا سا جانور
اچھی ہے گائے رکھتی ہے کیا نوکدار سینگ

(اقبال)

میں نے یہ اقتباس اقبال کے مزاحیہ کلام سے پیش کیا ہے ۔ اس اقتباس کو پیش کرنے سے میرا مطلب یہ تھا کہ میں اکبر اور اقبال کی ذہنی ہم آہنگی کو ظاہر کروں ، ویسے اقبال کی طبیعت ظریفانہ رنگ کی شاعری کی طرف اتنی مائل نہ تھی ، وہ تو اور قسم کی شاعری کے لیے بنے تھے اور اکبر اقبال کے علم اور ان کی عقل کے بڑے قائل تھے اور شاید یہ ان کی ذہنی ہم آہنگی کا ہی نتیجہ تھا کہ اکبر نے انہیں اس طرح خراج تحسین پیش کیا ہے :

دعوئ علم و خرد میں جوش تھا اکبر کو رات
ہو گیا ساکت مگر جب ذکر اقبال آ گیا

کچھ لوگوں کا گمان یہ ہے کہ اقبال سرسید کے قائل تھے ، اس سلسلے میں وہ اقبال کی نظم "سید کی لوح تربت" کا حوالہ بھی جوش و خروش سے دیتے ہیں اس نظم سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے ۔

مدعا میرا اگر دنیا میں ہے تعلیم دیں
ترک دنیا قوم کو اپنی نہ سکھلانا کہیں
محفل نو میں پرانی داستانوں کو نہ چھیڑ
رنگ پرجواب نہ آئیں ان فسانوں کو نہ چھیڑ

دراصل سرسید اور اقبال میں ایسی ذہنی ہم آہنگی نہ تھی جیسی کہ ان میں اور اکبر میں تھی ۔ سرسید کے متعلق اقبال کی یہ نظم ان کے ۱۹۰۵ع کے کلام کا جزو ہے ۔ مگر بال جبریل تک پہنچتے پہنچتے اقبال نے خود نہ جانے کتنی بار پرانی داستانوں کو دہرایا ہے اور

کتنی ہی بار دنیا کی لگن کو ٹھکرایا ہے اور قوم کو استغنا کا سبق پڑھایا ہے :

ترے صوفے ہیں افرنگی ترے قالین ہیں ایرانی
لہو مجھ کو رلاتی ہے جوانوں کی تن آسانی
امارت کیا شکوہ خسروی بھی ہو تو کیا حاصل
نہ زور حیدری تجھ میں نہ استغنائے سلمانی
نہ ڈھونڈ اس چیز کو تہذیب حاضر کی تجلی میں
کہ پایا میں نے استغنا میں معراج مسلمانی

اکبر ہی کی طرح اقبال کو بھی یہ پتہ تھا کہ انگریز حاکموں نے مسلمان کو زیر کرنے کے لیے مغربی طریقۂ تعلیم رائج کیا تھا ۔ ظاہر ہے کہ مسلمان محکوم تھے اور انگریز حاکم اور ایسی صورت میں انگریزوں کے رائج کردہ طرز تعلیم کو اپنانے کے سوا اور چارہ کار ہی کیا تھا ؟ یہ بات صحیح ہے مگر رونا تو صرف اس بات کا ہے کہ مسلمان اپنی تہذیب و روایت سے کٹ گئے اور اس طرح اپنی ڈگر سے ہٹ گئے۔ لہٰذا انگریز حاکموں کے لیے یہ بات آسان ہو گئی کہ وہ ان کی ''خودی'' کو اپنی تعلیم کے تیزاب میں حل کر لیں :

اک مرد فرنگی نے کہا اپنے پسر سے !
منظر وہ طلب کر کہ تری آنکھ نہ ہو سیر
سینے میں رہے راز ملوکانہ تو بہتر
کرتے نہیں محکوم کو تیغوں سے کبھی زیر
تعلیم کے تیزاب میں ڈال اس کی خودی کو
ہو جائے ملائم تو جدھر چاہے اسے پھیر
تاثیر میں اکسیر سے بڑھ کر ہے یہ تیزاب
سونے کا ہمالہ ہو تو مٹی کا ہے اک ڈھیر

اور اقبال اکبر کی نہج پر سوچتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچ گئے کہ جس نظام تعلیم پر ہماری ذہنی پرورش ہو رہی ہے وہ دین و مروت کے خلاف ایک سازش ہے ۔ دین و مروت ہماری تہذیبی زندگی کے جوہر ہیں ۔ اپنی تہذیبی روش سے ہٹ جانے کا مطلب اپنی خودی و خودشناسی سے بے بہرہ ہو جانا ہے ، جس کا نتیجہ اقبال کی نظر میں محکومی و غلامی ہے ۔ یہ محکومی و غلامی صرف سیاسی محکومی و غلامی نہیں ہے۔ایسا بھی ہو سکتا

ہے کہ ہم سیاسی طور پر آزاد ہوتے ہوئے بھی ذہنی طور پر محکوم و غلام ہوں ۔ جیسا کہ ہم آج بھی ہیں :

اور یہ اہل کلیسا کا نظام تعلیم
ایک سازش ہے فقط دین و مروت کے خلاف
اس کی تقدیر میں محکومی و مظلومی ہے !
قوم جو کر نہ سکی اپنی خودی سے انصاف
فطرت افراد سے ، اغماض بھی کر لیتی ہے
کبھی کرتی نہیں ملت کے گناہوں کو معاف

اور ایسی صورت تہذیبی انحطاط کی صورت ہوتی ہے ۔ میں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ ہمارا تہذیبی انحطاط یوں نہیں ہوا کہ ہماری اپنی تہذیب جمود کا شکار ہو گئی تھی ۔ ہمارا تہذیبی انحطاط تو صرف اس بات میں ہے کہ ہم اس تہذیب کو اپنا رہے ہیں ۔ جس کی جڑیں ہماری سر زمین میں نہیں ہیں ۔ ہم نہ گھر کے ہیں اور نہ گھاٹ کے اور رونا تو یہ ہے کہ ہم انسان ہیں اور ایسی صورت میں ہماری روحانی کیفیات اور قلبی واردات جب اظہار پاتی ہیں تو وہ بھی ہماری اقدار کی حامل نہیں ہوتیں ۔ اور اگر آپ گریبان میں منہ نہیں ڈال سکتے تو ذرا دیر کے لیے سر نیوڑھا کر یہ بات سوچئے کہ پچھلے پچیس تیس سال میں ہمارے ۔ ذوق سلیم نے جن فن پاروں کو اپنی روایت کا حصہ بنایا ہے ۔ کیا وہ فی الواقعی ہماری تہذیبی زندگی کا جزو بن سکے ہیں ؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ آپ زیادہ تر اپنے آپ کو دھوکا دیتے آئے ہیں ۔ اب علامہ اقبال سے سنیے :

چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت‌گر و افسانہ نویس
آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اور کسی نے اس کا جواب یوں دیا تھا کہ اعصاب پر اگر عورت نہ سوار ہو گی تو کیا ہاتھی گھوڑے سوار ہوں گے ۔ مگر آپ اعصاب پر عورت سوار کریں یا ہاتھی گھوڑے ، بات تو یہ ہے کہ آپ بدن کو بیدار کر کے اعصاب کو اپنی فکری و جذباتی زندگی کا محور بنا کر مشرق کی اس روایت سے رشتہ توڑ رہے ہیں ۔ جہاں زندگی کی

تشکیل روحانی و قلبی کیفیات و واردات کے حوالے سے ہوتی ہے۔ مغرب میں روحانی اور قلبی کیفیات کو کوئی مقام اس لیے حاصل نہیں ہے کہ وہاں خارجی محرکات کے مطابق دل و روح کی تشکیل کی جاتی ہے اور اسی لیے اقبال کو جہاں مشرق میں بے ربطی افکار نظر آتی ہے، مغرب میں لادینی افکار :

مردہ لادینیٔ افکار سے افرنگ میں عشق
عقل بے ربطیٔ افکار سے مشرق میں غلام

اور مشرق کی بے ربطیٔ افکار کو کس نے پیدا کیا ؟ کیا مشرق میں کبھی افکار کی تنظیم ہوئی ہی نہیں ؟ ۔ ان سوالوں کا جواب بھی میں اپنے اسی مفروضے میں تلاش کرتا ہوں ۔ جو میں بار بار اسی مضمون میں دھراتا رہا ہوں اور وہ یہ کہ تخلیقی فکر و صلاحیت اور تخلیقی ذہن کے پیدا ہونے کی شرط ایک مربوط تہذیب ہے ۔ اس بہت بڑے دعویٰ کی دلیل کے لیے میں ایک بہت چھوٹی سی بات کی طرف اشارہ کرتا ہوں اور وہ یہ کہ آپ خود دیکھیں کہ آپ کے گرد و پیش تخلیقی ذہن رکھنے والے لوگ ، چاہے وہ فلسفی ہوں یا سائنس دان یا ادیب کس تہذیب کی پیداوار ہیں ۔ مغرب کی یا مشرق کی ؟ اسی بات کو علامہ اقبال یوں کہتے ہیں کہ ہمارے مدرسوں میں تعلیم کا مقصد روح و تہذیب کی افزائش نہیں بلکہ معاشی مسائل کا حل ہے اور اس طرح مدرسہ میں ڈھلا ہوا ذہن مقید و محبوس ہو جاتا ہے :

عصر حاضر ملک الموت ہے تیرا جس نے ا
قبض کی روح تری دے کے تجھے فکر معاش

دل لرزتا ہے حریفانہ کشاکش سے تیرا
زندگی موت ہے کھو دیتی ہے جب ذوق خراش

اس جنوں سے تجھے تعلیم نے بیگانہ کیا
جو یہ کہتا تھا خرد سے کہ بہانے نہ تراش

فیضِ فطرت نے تجھے دیدۂ شاہیں بخشا
جس میں رکھدی ہے غلامی نے نگاہ خفاش

آپ اس غلامی کو انگریزوں کی سیاسی غلامی نہ سمجھیں اس کو مغرب کی تہذیبی غلامی سمجھیں ۔ جس کے ہم اپ اب بھی اسیر ہیں اور ساتھ ہی ان اشعار کو بھی پیش نظر رکھیں ۔

نظر آئے نہیں بے پردہ حقائق ان کو
آنکھ جن کی ہوئی محکومی و تقلید سے کور
زندہ کر سکتی ہے ایران و عرب کو کیوں کر
یہ فرنگی مدنیت کہ جو ہے خود لب گور

اب اقبال کے الفاظ میں میری بات اس طرح بنتی ہے کہ تخلیقی صلاحیتیں صرف اس وقت وجود میں آ سکتی ہیں جب کہ نہ تو ذہنی محکومی ہو اور نہ کورانہ تقلید ، یہاں میں اس بات کا اضافہ کرتا ہوں کہ یہ دونوں چیزیں صرف اس وقت پہنچتی ہیں جب کہ تہذیبی سالمیت کا فقدان ہو ۔ یعنی جب ہمارے اٹھنے بیٹھنے ، کھانے پینے ، ملنے جلنے کے طریقے ، سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کے طرز ، لباس اور زبان سبھی چیزیں باہر سے منگائی جاتی ہوں اور اب اقبال سے سنیے :

ہند میں حکمت دیں کوئی کہاں سے سیکھے
نہ کہیں لذت کردار نہ افکار عمیق !
حلقۂ شوق میں وہ جرأت اندیشہ کہاں
آہ محکومی تقلید و زوال تحقیق

اور اب وہی اقبال جو اپنے ذہنی ارتقا کے شروع میں سرسید کے لوح مزار پر یہ کتبہ پڑھتے تھے :

محفل نو میں پرانی داستانوں کو نہ چھیڑ
رنگ پر جو اب نہ آئیں ان فسانوں کو نہ چھیڑ

اب خود یہ کہتے ہیں :

زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک
دلیل کم نظری قصہ جدید و قدیم
چمن میں تربیت غنچہ ہو نہیں سکتی
نہیں ہے قطرۂ شبنم اگر شریک نسیم
وہ علم کم بصری جس میں ہم کنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاہدات حکیم

آپ ''تجلیات کلیم'' اور ''مشاہدات حکیم'' کے استعاروں پر غور کریں تو میری طرح اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ ان میں سے ایک روحانی واردات سے متعلق ہے اور دوسرا خارجی محرکات سے اور تخلیقی عمل ان دونوں کے اختلاط سے ہی ممکن ہے ۔ اقبال کے سارے کلام میں

آپ کو جگہ جگہ ان دونوں کے اختلاط پر زور ملے گا۔ مثلاً :

مقام ذکر کمالات رومی و عطار
مقام فکر مقالات بو علی سینا
مقام فکر ہے پیمائش زمان و مکان
مقام ذکر ہے سبحان ربی الاعلیٰ

اور آگے چلیے تو اقبال خارجی دنیا (آفاق) پر روح کی برتری ثابت کر دیتے ہیں :

کل ساحل دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے
تو ڈھونڈ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق
اک نقطہ میرے پاس ہے شمشیر کی مانند
برندۂ و صیقل زدہ و روشن و براق
کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہے آفاق

اور کبھی کبھی مجھے یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ علامہ اقبال کے اس آخری اقتباس کا آخری شعر اُن کے شعری نظرئیے کی وضاحت بھی کرتا ہے اور جب میں یہ سوچتا ہوں تو مجھے پروفیسر محمد حسن عسکری کا وہ مضمون یاد آتا ہے جس میں انہوں نے شاہ وہاج الدین کا ایک اقتباس نقل کیا تھا ―― ”شعر میں انفس و آفاق کا ادراک بہ یک وقت ہونا چاہیے جس میں انفس کا غلبہ ہونا چاہیے“۔ شاہ وہاج الدین نے آگے چل کر نیچرل شاعری پر بھی اعتراض کیا ہے کہ نیچرل شاعری میں آفاق زیادہ ہے، اور انفس کم ―― شاید اس لیے کہ حالی اور دیگر نیچرل شاعری کرنے والوں کی نظر ”عالم موجود“ پر تھی ―― مگر اقبال عالم موجود کو اپنی روح میں گم کیے ہوئے تھے۔ اور اسی بات سے اقبال کا نظریۂ شعر بھی پیدا ہوتا ہے اور نظریہ زندگی بھی۔

اکبر اور ہندی مسلمانوں کی تہذیب

قدیم وضع پہ قائم رہوں اگر اکبر
تو صاف کہتے ہیں سید یہ رنگ ہے میلا
جدید طرز اگر اختیار کرتا ہوں
تو اپنی قوم مچاتی ہے شور واویلا
جو اعتدال کی کہئے تو وہ ادھر نہ اُدھر
زیادہ حد سے دیئے سب نے پاؤں ہیں پھیلا
ادھر یہ ضد ہے کہ لیمنڈ بھی چھو نہیں سکتے
اُدھر یہ دھن ہے کہ ساقی صراحی مے لا
ادھر ہے دفتر تدبیر و مصلحت ناپاک
اُدھر ہے وحی ولایت کی ڈاک کا تھیلا
غرض دوگونہ عذاب است جان مجنوں را
بلائے صحبت لیلیٰ و فرقت لیلیٰ

اور اکبر الہ آبادی کے زمانے میں مجنوں بیچارہ عجیب مصیبت میں پھنس گیا اور اس کی اس مصیبت کی داستان کا آغاز ۱۸۵۷ء کو سمجھ لیجئے ۔ اس لیے کہ ۱۸۵۷ء صرف ہماری آخری سیاسی جدوجہد کی علامت نہیں ہے ، سیاسی طور پر ہم شکست کھا گئے ۔ اور یہ آخری لڑائی خارجی دنیا میں لڑی گئی اور بالآخر مغلیہ سلطنت کا چراغ گل ہوگیا اور قلعہ معلیٰ سیاسی شکست کی علامت بن گیا ۱۸۵۷ء تاریخ کا وہ موڑ ہے جس کے بعد ایک ذہنی جنگ شروع ہوتی ہے ۔ ہندی مسلمانوں کی ذہنی زندگی کی تنظیم جن معیارات ، اقدار ، آدرش اور زندگی کرنے کے نظریوں سے ممکن تھی اُن کے خلاف بھی جنگ شروع ہوئی اور بقول اکبر :

توپ کھسکی پروفیسر پہونچے
جب بسولا ہٹا تو رندا ہے

اور اس رندے نے برصغیر کے مسلمانوں کے نظریہ زندگی بالخصوص

ان مابعدالطبیعاتی مفروضوں کو جن سے یہ نظریۂ زندگی وجود میں آیا تھا گھس گھس کر چکنا کرنا شروع کر دیا ۔ نئے مفروضوں اور زندگی کے نئے زاویوں نے مجنوں اور لیلیٰ کے اس رشتے کو جس کی بنیاد دلی احساسات اور روحانی واردات پر تھی ، جڑ سے صاف کرنا شروع کیا ، اور پھر یہ ہوا کہ صحبت لیلیٰ بھی ایک بلا ثابت ہوئی اور فرقت لیلیٰ بھی ، اور مجنوں اس دوگونہ عذاب میں مبتلا ہو گیا جس سے آج تک چھٹکارا نہیں مل سکا ہے ۔

ابھی ہم معیارات ، اقدار ، آدرش اور زاویہائے نظر کی بات کر رہے تھے ، ساتھ ہی ان مابعد الطبیعاتی مفروضوں کی جن پر ان تمام معیارات و اقدار ، آدرش اور زاویہ نظر کی اساس ہے جو ہماری تہذیبی زندگی کی مختلف صورتیں متعین کرتے ہیں ۔ یہی معیارات اور اقدار آدرش اور نظریہ ہائے حیات ہماری شعوری زندگی کا جز ہوتے ہیں اور ہماری زندگی کا تنظیمی یا پدری اصول ہیں ۔ یہ کبھی مذہب کی شکل میں نمایاں ہوتے ہیں تو کبھی زبان و ادب کی صورت میں کبھی مسجد و مقبرے کی کی شکل اختیار کرتے ہیں تو کبھی قلعے اور باغ کی ۔ مگر شعوری زندگی کا تنظیمی و پدری اصول صرف تنہا کام نہیں کرتا ۔ تنظیمی و پدری اصول کا براہ راست تعلق ، تخلیقی و مادری اصول زندگی سے ہوتا ہے ۔ زندگی کے تخلیقی و مادری اصول میں انسانی روح و دل ، واردات و احساسات ، جذبات و جلبتیں ، اور خارجی دنیا کے جغرافیائی مادی حالات ، یعنی آب و ہوا و سر زمین سب کچھ شامل ہیں ۔

یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے اور وہ یہ کہ تنظیمی و پدری اصول زندگی ، یعنی وہ معیارات اور اقدار ، آدرش اور نظریہ ہائے زندگی جو ہماری شعوری زندگی کا حصہ ہیں ، خود بخود وجود میں نہیں آتے ۔ سب سے پہلے وہ انسانی روح و دل اور کسی خطہ سرزمین کے مخصوص مادری حالات کے ذریعے پیدا ہوتے ہیں مگر بعدازاں جوہی معیارات و اقدار و آدرش اور نظریہ ہائے حیات ہماری روح و دل سے گفتگو کرتے ہیں ان سے رابطہ قائم کرتے ہیں اور اس طرح پدری و تنظیمی اصول کے مادری و تخلیقی اصول کے ساتھ ملاپ اور تعلق کی وجہ سے ہماری تہذیبی زندگی پیدا ہوتی ہے ۔ اوائل تہذیب کی پرانی کہانیوں پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ ان کہانیوں میں ہیرو کسی دیوی کا بیٹا بھی ہوتا

ہے اور اس کا محبوب بھی - یا پھر رستم کی مثال لے لیں جو سہراب سے آخری لڑائی کے لئے ، زمین سے اپنی پرانی طاقت واپس لے لیتا ہے - یہاں آپ کو دیو مالائی کہانیوں کی دیویاں اور زمین تخلیقی و مادری اصول کی علامت نظر آتی ہیں اور ہیرو پدری اصول زندگی کی -

بہر حال ، اس تمام طول و طویل علامتی گفتگو کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی شعوری تہذیبی زندگی - جو معیارات ، اقدار ، آدرش ، نظریہ زندگی اور ان سب کی مختلف ظاہری شکلوں سے بنتی ہے ، پدری و تنظیمی اصول زندگی بن جاتی ہے - ایک مخصوص معاشرے میں انسان کی داخلی زندگی ، اس کے احساسات و جذبات ، روح و دل جو انسان کے تخلیقی و مادری اصول زندگی ہیں ، اس کے شعوری ، تہذیبی ، تنظیمی و پدری اصولوں سے رہنمائی حاصل کرتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں یہ کہیئے کہ جب یہ دونوں اصول آپس میں رابطہ قائم کرتے ہیں تو اسی وقت زندگی میں صحیح تخلیق ممکن ہوتی ہے -

وہ علم کم بصری جس میں ہمکنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاہدات حکیم

اور شاید علامہ اقبال بھی اس شعر میں اسی سمت میں اشارہ کرتے ہیں کہ جب تک خارجی محرکات و داخلی تجلیات باہر کی دنیا اور انسانی روح ، شعور و لاشعور ، پدری و تنظیمی ، مادری و تخلیقی اصول زندگی آپس میں ہمکنار نہیں ہوتے صحیح تخلیق ممکن نہیں البتہ علامہ اقبال یہ ضرور کہتے ہیں کہ مادری اصول تخلیق کا مقصد اور پدری اصول محض اس کا ذریعہ ہے ، لہذا اچھی شاعری محض فلسفہ بگھارنے اور تصویریں بکھیرنے سے پیدا نہیں ہوگی اس لیے کہ یہ باتیں شعور کا حصہ ہیں اور شعور محض تخلیق کا ذریعہ ہے اصل چیز تحریک تخلیق کا دباؤ ہے یعنی لاشعوری عمل ہے -

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرور مے
اصل اس کی نےنواز کا دل ہے کہ چوب نے (اقبال)

دیکھئے ہم زندگی میں تخلیقی عنصر کی تلاش میں کہاں سے کہاں نکل گئے - میں بہت سی الجھی الجھی باتیں کرنے کی معافی چاہتا ہوں - اور سیدھے لفظوں میں آپ کے سامنے ایک موٹی سی بات کہتا ہوں اور وہ یہ کہ مشرق کا فلسفہ حیات بالعموم اور برصغیر کے مسلمانوں کا

بالخصوص ، زندگی کی اقدار اور اس کے معیارات و آدرش کا تعین روح و دل کے حوالے سے کرتا ہے ، جس میں اصل حقیقت ہمیشہ بدلتی ہوئی خارجی دنیا ، اور مظاہر سے ماورا ہے ۔ اس اصل حقیقت کی تلاش سے ہی روح کا ترفع ممکن ہے اور ہمیں اس اصل حقیقت کی طرف کھینچنے والی بے پناہ قوت ، جذبۂ عشق ہے لہذا عشق اور اصل حقیقت کی تلاش زندگی کی وہ قدریں ہیں جو زندگی کی دوسری اعلیٰ قدروں کی تشکیل کرتی ہیں اور ہمیں اس دنیا کی الائشوں سے پاک رکھتی ہیں۔

لیکن وہ تہذیبی جنگ جو سرسید احمد خاں صاحب کی سرکردگی میں انگریزوں نے ہم سے شروع کی ، اس کے نتیجہ کے طور پر قیس و منصور ، جو عشق اور حقیقت بینی کی علامت کے طور پر ہماری روحانی واردات کا حصہ بن گئے تھے ، اب کیا ہوگئے یہ اکبر سے سنئے :

قصۂ منصور سن کر بول اٹھی وہ شوخ مس
کیسا احمق لوگ تھا پاگل کو پھانسی کیوں دیا

ہمارے مصلح اگر یہی ہیں بدل ہی دیں گے مزاج لیلیٰ
یہ مشورے دے رہے ہیں حضرت کہ بھیج دو قیس کو بریلی

اور اسی کے ساتھ ساتھ ، عشق کے جنون کی جامہ دری بھی گئی اور سینہ و دل سے تجلی بھی رخصت ہوئی ۔

پریوں کے عاشقوں کو سودا ہوا مِسوں کا
جو پھاڑتے تھے جامہ اب کوٹ سی رہے ہیں

صدائے فونوگراف بشنو ببیں تماشائے لیمپ برق
زسینہ و دل مجو تجلی خموش کن شمع ہائے شرق

یہاں میں آپ سے معافی مانگتے ہوئے ایک جملہ معترضہ کی اجازت چاہتا ہوں ۔ اور وہ یہ کہ ہمارے عقلیت پسند اور خارجی دنیا کو حقیقت جاننے والے ترقی پسند احباب اکبر کے منہ سے برقی لیمپ کی شکایت سن کر یہ سمجھتے ہیں کہ وہ ساری سائنسی ترقی کے خلاف تھے - دراصل یہاں اکبر الہ آبادی نے ''لیمپ برق'' کا استعمال علامتی طور پر کیا ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کس طرح ہماری زندگی میں خارجی معیارات ، داخلی زندگی کی روحانی تنظیم سے کنارہ کشی کرتے جا رہے تھے - یہ وہی بات ہے جو امریکہ کے

فاضل مصنف ھنری ایڈمس نے اپنے سواغ میں لکھی ہے ان کی اس کتاب میں ایک باب ہے جس کا عنوان ہے Virgin Versus Dianamo (حضرت مریم اور ڈائنمو) فاضل مصنف کا کہنا ہے کہ تاریخ میں ایک دور ایسا تھا کہ حضرت مریم کا مجسمہ انسانی زندگی کی تخلیقی صلاحیتوں کے لیے محرک ہوتا تھا اور اب (یہاں وہ امریکہ کی ۱۸۵۰ کی صنعتی نمائش کا حوالہ دیتے ہیں) ڈائنمو اس کا محرک ہوتا ہے اور اس کا نتیجہ ، ان کی زبان سے سنئے :

”آج ہر امریکی عورت یہ دیکھ کر متعجب ہے کہ وہ بانجھ ہوگئی ہے اور ہر امریکی مرد اس بات پر متعجب ہے کہ وہ نا مرد ہوگیا ہے“

میں ھنری ایڈمس کے اس قول کی بھی صرف علامتی وضاحت کرتا ہوں اور وہ یہ کہ زندگی جب صرف خارجی معیارات کو اپنانے کی تو وہ صحیح تخلیقی صلاحیتوں کی اہل نہیں ہوگی اور اب مجھے اجازت دیجیے کہ میں اقبال کا یہ شعر پھر دھراؤں کہ :

وہ علم کم بصری جس میں ھمکنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاھدات حکیم

اور یہیں اکبر کی زبان سے مشرق و مغربی معیارات کی بات بھی سنتے چلئے کہ ایک جگہ اہمیت ذوق روحانی کی ہے تو دوسری جگہ جسمانی میلان کی ۔

مشرقی کو ہے ذوق روحانی
مغربی میں ہے میل جسمانی
کہا منصور نے خدا ہوں میں
ڈارون بولے بوزنا ہوں میں

اور پھر اکبر ھمیں یہ بتاتے ہیں کہ مغربی معیارات کے ھماری تہذیب میں در آنے سے کیا نتائج برآمد ہوئے اور کس طرح ھماری تخلیقی زندگی بانجھ ہو کر رہ گئی ۔ ظاھر ہے کہ میں یہاں مغربی فلسفہ زندگی کی بات کر رھا ہوں ، علوم کی نہیں ۔

دکھائی فلسفہ مغربی نے وہ مردی
کہ پردہ کھل گیا اس قوم میں زنانوں کا
پری کی زلف میں الجھا نہ ریش واعظ میں
دل غریب ہوا لقمہ امتحانوں کا

وہ حافظہ جو مناسب تھا ایشیا کے لیے
خزانہ بن گیا یورپ کی داستانوں کا

علوم تو ہمیں یقیناً ملے لیکن دل کی روشنی :

روشنی سر میں، گداز غم دل مایوس میں
شمع ساں ہم جل رہے ہیں مغربی فانوس میں

تہذیب مغربی کی ہے یہ وازنش غضب
ہم کیا جناب شیخ بھی چکنے گھڑے ہوئے

تھے کیک کی فکر میں سو روٹی بھی گئی
چاہی تھی شے بڑی سو چھوٹی بھی گئی
واعظ کی نصیحتیں نہ مانیں آخر
پتلون کی تاک میں لنگوٹی بھی گئی

اور پھر لنگوٹی کھو کر پتلون لائے تو وہ بھی صحیح جامہ زیبی اور روایت تہذیب کا حصہ نہ بن سکا اور پھر زبان یعنی روحانی واردات کے اظہار کا ذریعہ بھی متاثر ہونے لگی :

تجھے انگلش سے جب موقع نہیں ہے گرمجوشی کا
تو پھر کیا لطف ہے اے ہمنفس اس بادہ نوشی کا
تکلف سے جواب اس نے دیا سن کر کہ اے اکبر
ادا کرتا ہوں میں یہ حق فقط پتلون پوشی کا

اور اس طرح ہماری عظمت جہانبانی کا بھی خاتمہ ہوا اور قلب نورانی کا بھی اور ایک ایسی نسل پیدا ہونے لگی جس میں ان دونوں باتوں میں سے کوئی ایک بھی نہ تھی لے دیکے جو آیا وہ ہوس دنیا ، ڈپٹی کلکٹری ، نوکری اور پنشن :

انگریز میں عظمت جہانبانی ہے — ہم میں اک شان علم روحانی ہے
لیکن تم لوگ تو کسی میں بھی نہیں — بازو نہ قوی نہ قلب نورانی ہے
پہن لے سایہ مری جان اتار کر پشواز — زمانہ باتو نہ سازو تو بازما نہ بساز

دنیا آخر تم سے لپٹی — ہو ہی گئے تم غرضکہ ڈپٹی

ہم کو ابرو کی کجی نے مارا — شیخ صاحب کو جججی نے مارا
خانۂ دیں ہوا القصہ تباہ — آئی آواز کہ انا اللہ

کیا کہیں احباب کیا کارنمایاں کر گئے
بی اے کیا نوکر ہوئے پنشن ملی اور مر گئے

اور وہ معیارات جو ہماری روح اور دل سے پیدا ہوئے تھے اور پھر ہماری روح اور دل کو منور رکھتے تھے ختم ہونے لگے اور پھر ہماری نظریں لندن پر لگی رہنے لگیں کہ وہ ہماری تہذیبی زندگی کا کعبہ بن گیا۔

دفتر تدبیر تو کھولا گیا ہے ہند میں
فیصلہ قسمت کا اے اکبر مگر لندن میں ہے

پہنچے ہوٹل میں تو پھر عید کی پرواہ نہ رہی
کیک کو چکھ کے سوئیوں کا مزا بھول گئے
نقل مغرب کی ترنگ آئی تمہارے دل میں
اور یہ نکتہ کہ مری اصل ہے کیا بھول گئے

مرزا غریب چپ ہیں ان کی کتاب ردی
بدھو اکڑ رہے ہیں صاحب نے یہ کہا ہے

اکبر قوم کے مادی وسائل کی ترقی کے خلاف نہ تھے ۔ وہ هنر مندی اور دینوی ترقی کے حق میں تھے اور صرف اتنا چاہتے تھے کہ مسلمان تقلید مغرب صرف ان کے ہنر میں کریں نہ کہ فلسفۂ زندگی اور معیارات و اقدار میں ۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ جو قومیں اپنے ماضی اور اپنی تاریخ کو بھول جاتی ہیں ایک بار اپنے مرکز سے ہٹ کر کہیں کی نہیں رہتیں ۔

عزم کر تقلید مغرب کا ہنر کے زور سے
لطف کیا ہے لہ لیے موٹر یہ زر کے زور سے
غیر ملکوں میں ہنر کو سیکھ تکلیفیں اٹھا
روکتے ہیں وہ اگر اپنے اثر کے زور سے

قوم کی تاریخ سے جو بے خبر ہو جائے گا
رفتہ رفتہ آدمیت کھو کے خر ہو جائے گا

کون کہتا ہے کہ تو علم نہ پڑھ عقل نہ سیکھ
کون کہتا ہے نہ کر حسرت لندن پیدا

کون کہتا ہے تکلف سے نہ کر زیست بسر
کون کہتا ہے نہ کر وضع میں جوبن پیدا
بس یہ کہتا ہوں کہ ملت کے معانی کو نہ بھول
راہ قومی کا تو خود ہی نہ ہو رہزن پیدا
قوم قوم آٹھ پہر سنتے ہیں ہم قوم کہاں
تار باقی نہیں تو کرتا ہے دامن پیدا
مذہبی شاخ فقط ہے تری قومی ہستی
یہ جو ٹوٹی تو نہیں کوئی نشیمن پیدا
بزم تہذیب سے ہو جائیں گے قطعاً خارج
حس ہی باقی نہ رہے گا کہ ہو شیون پیدا

درخت جڑ پہ ہو قائم تو استوار بھی ہے
کبھی خزاں ہے اور اس پر کبھی بہار بھی ہے
خلاف اس کے کرے گی خرد جو بے صبری
نہیں اٹھانے کا نیچر حکومت جبری
جو کوئی چاہے کہ قائم کرے نئی بنیاد
تو برگ و باد ندارد درخت بھی برباد

اور اب میں اکبر کے تہذیبی مفروضوں کی روشنی میں چند باتیں اور کہنا چاہتا ہوں۔ چلئے میں اپنی بات پاکستان کے قیام سے شروع کرتا ہوں۔ اکبر جن بنیادوں کی بات کرتے تھے انہیں بنیادوں پر پاکستان وجود میں آیا یعنی یہ کہ برصغیر میں ہماری تہذیبی زندگی کی سالمیت نے ایک جسم اختیار کیا، ایک سیاسی سالمیت و اکائی پیدا ہوئی اور اس کا نام ہم نے پاکستان رکھا اور دو جملوں میں ساری بات یوں ہے کہ ہندی مسلمانوں کی تہذیبی زندگی دو اصولوں کے اشتراک سے پیدا ہوئی ہے۔ اس میں پہلا اصول مذہب و فلسفۂ حیات جس میں روح و دل کے حوالے سے زندگی کا اظہار ہوتا ہے اور وہ اقدار و معیارات اور آدرش جو مذہب اور فلسفۂ زندگی سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان اصولوں کو میں نے پدری اور تنظیمی اصول زندگی کا نام دیا ہے۔ دوسرا اصول برصغیر کے جغرافیائی حالات، یہاں کی سرزمین اور اس سرزمین سے پیدا شدہ

رسوم و رواج جو مسلمانوں کی آمد سے پہلے تھے اور اس کے علاوہ روحانی واردات اور قلبی تجلیات جو تخلیقی و مادری اصول زندگی کے مترادف ہیں۔ اس طرح ہم زمین کے رشتے سے تو برصغیر میں بسنے والی دیگر اقوام کے ساتھ منسلک ہوتے ہیں لیکن آسمان اور تنظیمی و پدری اصول کے رشتے سے کعبہ کی طرف نظر رکھتے ہیں اور دیگر ملکوں میں بسنے والے مسلمانوں سے رابطہ رکھتے ہیں۔ یہاں جملہ معترضہ کے طور پر مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئیے کہ اسلامی طرز زندگی و تہذیب پر آسمان حاوی ہے۔ نزول کتاب، نزول پیغمبر، وحی اور معراج یہ تمام باتیں، آسمان و زمین کے اس رشتے کی طرف اشارہ کرتی ہیں جنہیں میں تخلیقی زندگی کا ضامن سمجھتا ہوں۔ یعنی آسمان ہمارا رہنما اور ہماری تنظیمی زندگی کا ضامن ہے، اور زمین ہماری تخلیقی زندگی کی۔ زمین و آسمان کا رشتہ عیسائیوں اور ہندوؤں کی تہذیبی زندگی میں بھی ملتا ہے۔ فرق محض بنیادی اہمیت کا ہے اور یہی فرق اہم ہے۔ ہماری تہذیب آسمان سے اترتی ہے اور زمین سے رابطہ پیدا کرتی ہے۔ ہندوؤں کی تہذیب زمین سے پھوٹتی ہے اور آسمان کی طرف جاتی ہے۔ عیسائیوں میں دونوں رشتے اہم ہیں اس لیے ان کا عقیدہ ہے کہ حضرت عیسیٰ خدا کے بیٹے تھے۔

اب آپ اس بات کو برصغیر کے مسلمانوں کی زبان اقدار اور تہذیب پر منطبق کریں تو پتہ چلے گا کہ ان تمام چیزوں میں یہی دو اصول کار فرما رہے ہیں۔ مثلاً وہ زبان ہماری تہذیبی زندگی کی سب سے زیادہ عکاس ہے جو ایک طرف ہماری آسمانی زبان عربی و اقدار و معیارات کی زبان فارسی اور دوسری طرف مقامی بولیوں سے مل کر بنی ہے۔ وہ اقدار ہماری زندگی کی رہنما اقدار ہیں جن میں ایک غیر تغیر پذیر حقیقت اولیا کا تصور، مظاہر کی شکل میں رونما ہوتا ہے اور وہ تہذیب ہماری تہذیب ہے جس میں ہمارے معیارات و اقدار ہماری روحانی و قلبی زندگی سے ہمکنار ہو کر خارجی دنیا میں نئے نئے پیکر اختیار کرتے ہیں۔

مگر ہمارے بہت سے کرم فرما جو یورپ میں پیدا شدہ تحریکوں کو اپنے اوپر حاوی کرلیتے ہیں ہماری اقدار، زبان تہذیب سب چیزوں کو یورپ کے معیارات سے ناپتے ہیں، وہ امریکہ سے آئی ہوئی زہن

بدھ ازم کے متعلق کتاب پڑھ کر مہاتما بدھ کو مسلمانوں کے پیغمبرؐ سے بڑا انسان بتاتے ھیں - اپنی پیاسی روحوں کو سیراب کرنے کے لئے موھن جو ڈارو اور ھڑپا کے کھنڈرات میں کنوئیں کی تلاش کرتے ھیں اور عجائب گھر میں رکھے ھوئے چند ٹوٹے پھوٹے بتوں کو ھماری تہذیب کی علامت بتاتے ھیں - کبھی سندھی ، بلوچی ، پشتو اور پنجابی تہذیب کا نعرہ لگاتے ھیں اور کبھی بقول خود لندن جا کر وھاں لائبریریوں میں پاکستان کی تہذیب کے لئے غیر مذھبی اساس کی تلاش کرتے ھیں - وہ ایک طرف تو علاقائی تہذیب کی بات کرتے ھیں اور دوسری طرف بین‌الاقوامی تہذیب کی - پاکستان کی سالمیت اور وحدت کو چاھے سیاسی طور پر تسلیم کر لیں - مگر پاکستان کی روح یعنی اس کی تہذیب کے بارے میں کوئی نظریہ نہیں رکھتے اور ھندوستانی و پاکستانی تہذیب کو ایک ھی قرار دیتے ھیں - ظاھر ھے کہ کسی ملک کی سیاسی سالمیت محض جسم ہے اور تہذیب اس کی روح -

ان کی اپنی بھٹکتی ھوئی روح پاکستان کی روح کو نہیں پہچانتی اور اب ایسے لوگوں کے لئے میرے ذھن میں اقبـــــال کا محض ایک مصرع آرھا ھے جسے میں آپ کو سنا کر اپنا مضمون ختم کرتا ھوں کہ ان کے لئے :-

ع - آئیں گے غسال کابل سے کفن جاپان سے -

آج کا طرز احساس

آج کے طرز احساس کے بارے میں کچھ کہنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ چند سوالات اٹھائے جائیں اور یہ دیکھا جائے کہ ان کے کیا جوابات بنتے ہیں - اس سلسلے میں میرا سب سے پہلا سوال یہ ہے کہ طرز احساس کیا ہوتا ہے ؟ اس سوال کا جواب میرے ذہن میں کچھ اس طرح آتا ہے کہ ہمارے جذبات کی پہلے سے مرتب کوئی شکل نہیں ہوتی ، ہم اپنے فکری و شعوری تنظیم کی مدد سے جذبات کی تربیت کرتے ہیں اور انہیں ترتیب دیتے ہیں - اور یہی مرتب جذبات جب ایک سانچے میں ڈھل جاتے ہیں تو ہم ان کی مدد سے چیزوں کو قبول و رد کرتے ہیں ، زندگی میں اعلیٰ اور ادنیٰ کا معیار مقرر کرتے ہیں اور اقدار کی تشکیل کرتے ہیں - یہی طرز احساس ہمارے ملنے جلنے اٹھنے بیٹھنے اور زندگی بسر کرنے کی مختلف النوع صورتوں کی تخلیق کرتا ہے - اور پھر انہی تمام باتوں کے پیش نظر ہمارے قومی مزاج کی تشکیل ہوتی ہے - یہاں ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اسی طرح افراد کے طرز احساس کی مجموعی شکل سے قومی طرز احساس جنم لیتا ہے - یہاں یہ بات بھی سمجھ لینی چاہیے کہ درآنحالیکہ جذبات و احساسات ہر انسان میں ہوتے ہیں لیکن طرز احساس کسی معاشرے میں صرف ان لوگوں کی ملکیت ہوتا ہے جو باشعور ہوں ، اس لیے کہ اس طرز احساس کے بنانے میں فکر و شعور کی تنظیم بہت ضروری ہے -

عام انسانوں کے جذباتی ردعمل میں بالعموم تضادات موجود ہوتے ہیں جنہیں وہ یا تو شعوری طور پر کوئی جانچتے ہی نہیں اور اس طرح ان کی موجودگی کا احساس ہی نہیں کرتے یا پھر ان تضادات کو ویسے کا ویسا ہی رہنے دیتے ہیں اور انہیں حل کرنے کی کوئی کوشش نہیں کرتے تاہم جب قومی طرز احساس کی بات ہوتی ہے تو وہ افراد کے طرز احساس کی ایک معیاری شکل ہوتی ہے - یہ ہو سکتا ہے

کہ کچھ افراد قومی طرز احساس سے باغی ہوں - اس کے باوجود کسی قوم کا طرز احساس وہ ہوگا جو اس قوم کے باشعور افراد کے طرز احساس کا جوہر یا ست ہو - اس طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ افراد کے طرز احساس کی تشکیل پوری قوم کے طرز احساس سے ہوتی ہے اور اس کے برعکس افراد قومی طرز احساس مرتب کرتے ہیں - میں نے یہ کہا ہے کہ کسی قوم کے باشعور لوگ ہی اپنے فکر و شعور کی مدد سے جذبات و احساسات کو ایک طرز اور ایک پیمانہ عطا کرتے ہیں اور کسی قوم کے ادیب اس کام میں پیش پیش ہوتے ہیں اور اس طرح یہ باشعور ذہن عوام کے احساسات و جذبات کی بھی تنظیم کرتے ہیں اور ان کا طرز احساس بناتے ہیں اور ان کے جذباتی اظہار کو ایک پیمانہ ایک شکل عطا کرتے ہیں -

یہ دیکھنے سے پہلے کہ اس باب میں ہمارے ادیبوں نے کیا کہا ہے ہم یہ دیکھتے چلیں کہ ہمارے عوام کی جذباتی وابستگیاں کن چیزوں کے ساتھ ہیں - افراد و قوم دونوں کے طرز احساس کی شناخت کا ایک طریقہ یہ ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ وہ کن چیزوں سے جذباتی وابستگی رکھتے ہیں اور کن کن طریقوں سے جذباتی تسکین حاصل کرتے ہیں - اس ایک اعتبار سے دیکھیے تو اوائل تہذیب کے انسان اور آج کے انسان میں کوئی فرق نہیں ہے - اوائل تہذیب کا انسان بھی اپنی جذباتی وابستگیوں کے اظہار کے لیے متھ بنا لیا کرتا تھا - یہی آج کا انسان کرتا ہے - تو ہماری متھ کیا ہے ؟ فلم اور کرکٹ ، سی - ایس - پی اور زر نقد - فلم سٹار اور کرکٹ اسٹار یہ دو ستارے ایسے ہیں جن کے ساتھ پوری قوم اپنی قسمت وابستہ کرکے ان کے گرد اپنی جذباتی زندگی کا اظہار کر رہی ہے - اس سے کم درجے پر سی - ایس - پی بننے کی خواہش اور زرنقد کی طمع ہے - آج سے چند سال پہلے پورے ملک میں سال بھر کا پروگرام یہ ہوتا تھا : چار ماہ کرکٹ ، چار ماہ دنگل اور چار ماہ مینا بازار اور میلے - اور فلم تو روز کا مشغلہ ہے ہی - ہمارے ایک وزیر اعظم نے کہا تھا : '' ہمارے کرکٹ کے کھلاڑی ہمارے سب سے اچھے سفیر ہیں '' ــــ شاید وہ سچے تھے جبھی تو عرب ممالک میں عام لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ پنڈت جواہر لال نہرو مسلمان ہیں -

اب ایک دوسرا سوال یہ ہے کہ زندگی کی وہ کون سی قوتیں ہیں جو ہمارے طرز احساس کی تشکیل کرتی ہیں - اس ضمن میں میں یہ کہوں گا کہ یہ قوتیں دو قسم کی ہوتی ہیں ، ایک وہ جو ہماری زندگی کے مقداری رشتوں کا تعین کرتی ہیں اور دوسری وہ جو ہمیں اقدار کے رشتوں میں منسلک کرتی ہیں - پہلی قوت کا تعلق معاشی و سیاسی حالات سے ہے اور دوسری کا تعلق زندگی کے جذباتی و روحانی اظہار سے ، اخلاق ، مذہبی و ادبی روایات سے - اور زندگی بسر کرنے کا مکمل و بھرپور طریق وہ ہوگا جس میں اقداری و مقداری زندگی کے تضادات کم سے کم ہوں - اور صرف اسی صورت میں ہی زندگی کی تخلیقی صلاحیتیں اجاگر ہوسکتی ہیں - ہماری قوم میں یہ تضادات بکثرت موجود ہیں - کچھ لوگ ایسے ہیں جو مقداری زندگی کی ساری خرابیوں کی وجہ اقداری زندگی میں ڈھونڈتے ہیں اور دوسرے اس کے برعکس اقداری زندگی کی خرابیوں کو مقداری زندگی میں ڈھونڈتے ہیں - اب آپ کے اس سوال کے جواب کہ ہماری معاشرتی زندگی میں بے راہ روی کے کیا اسباب ہیں دو ہوں گے - ایک یہ کہ مقداری زندگی میں تغیر اقدار کو بدلتا ہے اور مقداری زندگی کی خرابیاں اقدار کی خرابیوں کا باعث بنتی ہیں اور دوسرا یہ کہ ہماری اقدار بگڑ گئی ہیں - ہمارے پاس کوئی قدریں نہیں ہیں لہذا خارجی و معاشرتی زندگی بے راہ رو ہوگئی ہے -

آپ ایک سے پوچھیں کہ جناب :

آپ رشوت کیوں لیتے ہیں ، تو جواب ہوگا	اقدار بدل گئی ہیں
آپ بزرگوں کا احترام کیوں نہیں کرتے	اقدار بدل گئی ہیں
آپ محبت کیوں نہیں کرتے	اقدار بدل گئی ہیں
آپ صحیح زبان کیوں نہیں لکھتے	اقدار بدل گئی ہیں
آپ بری شاعری کیوں کرتے ہیں	اقدار بدل گئی ہیں

اور اس کے برعکس

پاکستان میں جمعہ کو چھٹی ہونی چاہیے	اس لیے کہ شعار اسلامی ہے
پی آئی اے میں ایر ہوسٹس نہیں ہونی چاہئیں	اس لیے کہ شعار اسلامی کے منافی ہے

میر امن کی باغ و بہار ایم - اے کے کورس سے خارج کر دینی چاہیے	اس لیے کہ شعار اسلامی کے منافی ہے
رقص و موسیقی کے اجتماع نہیں ہونے چاہئیں	اس لیے کہ شعار اسلامی کے منافی ہے

آپ غور کریں تو شاید اس نتیجہ پر پہنچیں کہ دراصل ہماری زندگی کا یہ تضاد زندگی کو دیکھنے کے دو مختلف زاویوں کا تضاد ہے۔ پہلا زاویۂ نظر وہ ہے جس کے ماتحت یہ سمجھا جاتا ہے کہ زندگی کا اصول تغیر ہے اور دوسرا زاویۂ نظر وہ ہے جہاں حرکت ہے ہی نہیں ۔ ایک طرف زندگی ہمیشہ رواں دواں ہے اور دوسری طرف بالکل ساکن ، حالانکہ زندگی کو دیکھنے کا صحیح زاویہ وہ ہے جہاں انجماد و سکون میں تغیر و حرکت دیکھی جائے اور تغیر و تبدیلی میں ثبات و سکون کی تلاش کی جائے۔ تغیر و تبدیلی کے احساس کے بغیر کسی قسم کی ترقی ناممکن ہے اور ثبات و سکون کے احساس کے بغیر تہذیب بے معنی۔ تہذیب نام ہے زندگی کے اعلیٰ تجربوں کو گرفت میں لے کر انہیں ساکن کرنے کا ، اور ترقی نام ہے زیادہ سے زیادہ تجربے کرنے کا۔ اور اس لیے ہر زندہ تجربے کی بنیاد تہذیب پر ہوتی ہے اور ہر زندہ تہذیب کی بنیاد تجربوں پر ہوتی ہے۔

اب میں آپ کے سامنے ایک اور سوال اٹھاتا ہوں۔ ہم آج کے طرز احساس پر گفتگو کرنے کیوں بیٹھے ہیں ؟ ہم نے پہلے یہ طے کیا ہے کہ ادیبوں پر ایک بہت بڑی ذمہ داری عاید ہوتی ہے۔ چونکہ وہ قوم کے باعمل اور با شعور اذہان ہوتے ہیں ، لہٰذا قومی طرز احساس کے بنانے میں ان کا بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ان کا تخلیق کردہ ادب قومی طرز احساس کا آئینہ دار ہوتا ہے اور قوم کے طرز احساس کی تشکیل بھی کرتا ہے — دیکھنا یہ ہے کہ ادیبوں نے قومی طرز احساس کو بنانے کے لیے کیا کیا ہے ؟

مال و زر فراہم کرنا اپنے طور پر کوئی بری بات نہیں وہ تو ہماری پرانی کہانیوں میں علی بابا بھی کرتا تھا۔ مگر علی بابا کو سم سم کا منتر یاد تھا۔ ہماری قوم یہ منتر بھول گئی ہے۔ آج وہ مصلحتوں کے ہاتھ خود کو فروخت کر کے اور محبت ، انصاف ، اخلاق شرافت ، خلوص اور ایمانداری کو بیچ کر ، موٹر ، بنگلہ ، وزارت ،

سفارت ، امارت حاصل کرنے کے درپے ہے ۔ ہر شخص اس انگوٹھی کی تلاش میں ہے جسے گھس کر جن کو قابو میں کیا جا سکتا ہے اور مالی منفعت آج کی سب سے بڑی قدر ہے ۔

ادیب کا کام اس سے بالکل مختلف ہے ۔ وہ مقداری زندگی کی اس لوٹ کھسوٹ سے بے نیاز رہ کر اقدار کے چراغ روشن کرتا رہتا ہے تاکہ زندگی کی ناہموار راہوں کو زیادہ سے زیادہ منور کر سکے ۔ تاہم اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ مقداری زندگی سے بے بہرہ رہتا ہے ۔ وہ ہر آن زندگی سے اپنا رابطہ قائم رکھتا ہے ۔ وہ ہر آن یہ کوشش کرتا ہے کہ خارجی اور مقداری زندگی کا مفہوم متعین کرے ، مقدار کے جسم میں اقدار کی روح ڈالے اور اسی مفہوم میں ادیب خالق ہوتا ہے ۔

آج جب ہم یہ سوچنے بیٹھے ہیں کہ ہمارا طرز احساس کیا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے جذباتی رد عمل اور احساسات کے پرانے سانچے ٹوٹ چکے ہیں ۔ اور آج کے زندہ ادب میں ہمارے سامنے وہ سانچے آرہے ہیں جو پچھلے طرز احساس سے مختلف ہیں ۔ یہاں میں اپنی اس بات کی اور زیادہ وضاحت کرنا چاہتا ہوں : پچھلے طرز احساس سے میری مراد حالی اور اقبال کے زمانے کا طرز احساس نہیں ہے ۔ اس لیے کہ اس زمانہ کے طرز احساس کی نفی پہلے ہی ہو چکی ہے ۔ ہمارے نقادوں کے ساتھ ایک مصیبت یہ بھی ہے کہ دنیا بدل جائے وہ نہیں بدلتے ۔ جب کبھی نئی شاعری کی بات شروع ہوتی ہے تو فوراً باوا آدم سے بات شروع کرتے ہیں (میں یہاں مولانا حالی سے معذرت چاہتا ہوں) کسی زمانے کے طرز احساس کا رد عمل ہمیشہ اس کے پہلے دور کے خلاف ہوتا ہے ۔ آزاد اور حالی نے پرانی شاعری کے خلاف رد عمل شروع کیا ۔ اقبال نے نئے اور پرانے کا امتزاج پیش کیا ۔ پہلی جنگ عظیم کے قریب قریب ایک رومانوی دور کا آغاز ہوا ۔ یہاں مجنوں گورکھپوری ، نیاز فتحپوری ، جوش ملیح آبادی اور بعد ازاں حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے ۔ اس رومانوی تحریک نے ایک رومانوی حقیقت پسندی کو جنم دیا ۔ معاشرتی و سیاسی نظمیں ، روزمرہ کے موضوعات پر شعری کاوشیں یہ سب ایک ہی طرز احساس کی پیداوار تھیں ، اس رومانوی

دور نے جلد ھی ایک طرف "ترقی پسند" تحریک کو اور دوسری طرف ایک اور تحریک کو پیدا کیا ۔ جسے آپ ایک موٹا سا نام "ادب برائے ادب" کی تحریک کا دے لیں یا اگر چاھیں تو اسے " جدید ادب " کی تحریک کہہ لیں ۔ ظاھر ہے کہ ان تمام تحریکات در تحریکات میں ایک طرز احساس دوسرے طرز احساس میں سرایت کرتا ھوا معلوم ھوتا ہے ۔ تاھم ایک بات جو بڑی نمایاں ہے وہ یہ کہ شاعری کا سارا ارتقا پچھلی روایات سے کٹ کر یا یوں کہیے کہ اردو ادب کی روایات سے کٹ کر مغربی اثرات کا زیادہ سے زیادہ حامل نظر آتا ہے یہاں میں چند شاعروں کو بالخصوص فیض احمد فیض کو اس سے مستثنیٰ قرار دیتا ھوں ۔ اس لیے کہ فیض کی شاعری اردو کی شعری روایات میں اضافہ ہے اس سے علیحدگی نہیں - یہاں میں نے شعری کاوشوں کا چھوٹا موٹا جائزہ لیا ہے مگر یہی بات اردو کے افسانوی ادب پر بھی صادق آتی ہے ۔

پاکستان بننے کے بعد نئے حالات کا تقاضا یعنی نئی معاشی و سیاسی و معاشرتی صورت حال اس بات کی متقاضی تھی کہ ادیب خود کو ان حالات میں ڈھالتے اور ادب کے ذریعے پاکستان کی تہذیبی بنیادوں کو استوار کرتے ۔ پاکستان بننے سے پہلے تو پاکستان کی تہذیبی بنیادوں پر کسی قدر اتفاق موجود تھا ۔ اور اب صورت یہ ہے کہ ھم بہ یک وقت بین‌الاقوامی تہذیب کے نام لیوا ھیں اور ساتھ ھی سندھی ، بلوچی ، پنجابی زبان و ادب کا پرچار بھی کرتے ھیں لیکن پاکستانی تہذیب کا کوئی واضح تصور ھمارے ذھن میں نہیں ہے ۔

اب نئی قومی ضروریات و نئے تقاضوں کے تحت نئے طرز احساس کے معنی یہ ھوں گے کہ ایسا ادب، پیدا ھو جو پاکستانی تہذیب و پاکستانی طرز زندگی کی نمایندگی کرے اور چونکہ پاکستانی طرز حیات وھی ہے جو برصغیر کے مسلمانوں نے تقریباً ھزار سال کی یک‌جہتی سے پیدا کیا تو اردو ادب کی ساری روایت ھمارے آیندہ ادبی رجحانات کی بنیاد ثابت ھوتی ہے - آج اردو میں کثرت سے ایسی نظمیں لکھی جا رھی ھیں جو اردو ادب کی صحیح روایت سے ، ساتھ ھی پاکستانی طرز زندگی سے بالکل بے تعلق ھیں اور وہ بین‌الاقوامی

تہذیب میں اضافہ ہوں تو ہوں پاکستانی تہذیب کو چھو کر بھی نہیں جاتیں ۔ یہ رجحان شعر میں تو کسی قدر چل جاتا ہے مگر افسانوں اور ناولوں میں اس کا کوئی گذر نہیں ، اس لیے کہ افسانوں میں معاشرتی و تہذیبی زندگی سے مفر ممکن ہی نہیں ۔ یہی سبب ہے کہ آج پاکستان میں گنتی کے افسانہ نگار رہ گئے ہیں البتہ اردو رسالوں کے صفحات پر کرنے کے لیے مغربی افسانوی ادب کے تراجم اردو میں کر لیے جاتے ہیں ۔

لہذا آج کے حالات کو پیش نظر رکھتے ہوئے نئے طرز احساس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم کوئی نیا نظریہ اپنائیں یا پاکستان میں مغربی ادب کے حوالے سے کوئی نئی تحریک چلائیں یا ہیئت کے نئے نئے تجربے کر کے روز ایک نئی تحریک کا اعلان کریں ۔ نظریات ہمارے کچھ بھی ہوں ، پاکستانی تہذیب اور اردو ادب کی ساری سابقہ روایات ہماری وہ بنیادیں ہیں جن کی طرف ہمیں رجوع کرنا چاہیئے اور یہی ہمارا آج کا ردعمل ہے ۔ ہمیں اس وقت ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنی روح میں چھپے ہوئے جذبات کو پہچانیں ، ان کی شناخت کریں ۔ ہمارے زیادہ تر ادیب کوشش اس بات کی کرتے ہیں کہ وہ کوئی ایسی نئی چیز پیش کریں جس سے ہمیں حیران کر دیں ، چونکا دیں ۔ ''شناخت'' اور ''حیرانی'' یہ دو الفاظ ایسے ہیں کہ جو دو مختلف طرز احساس کی طرف نشاندھی کرتے ہیں ۔ پچھلی روایات کی طرف جانے اور اپنے پرانے طرز اظہار کو کھنگالنے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم اپنی تہذیبی بنیادوں کو ڈھونڈ رہے ہیں اور انہیں استوار کر رہے ہیں ۔ ساتھ ہی یہ کہ ہم اپنے جذباتی پیمانوں کو پہچان رہے ہیں ۔ ان کی شناخت کر رہے ہیں ۔ اور یہی شناخت خود شناسی کے مترادف ہے ۔ نئے نئے طرز اظہار کی ایجاد اور مغربی ادب کی نقالی کے معنی یہ ہیں کہ ہم حیران کرنے کی ، چونکانے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ اس حیرانی میں ہم اس طرح کھو گئے ہیں کہ اب ہم یہ بھی بھول گئے ہیں کہ محبت و نفرت کا اظہار کس طرح کرنا چاہیئے ۔ ہمیں اب اپنے جذبات و احساسات کی شناخت تک باقی نہیں ہے اور اس طرح ہم اپنے آپ کو بھولتے جا رہے ہیں ۔

حسرت موہانی

ادبی تنقید کی ایک عام کہاوت ہے کہ کسی دور یا کسی شاعر کے متعلق غیر جانبدارانہ تنقید اسی وقت ممکن ہے جب کہ ناقد اس شاعر یا اس دور سے بہ اعتبار زمانہ اتنی دور ہو کہ اس پر مختلف قسم کی طرفداریوں ، غیرجانبداریوں اور مختلف مفروضوں کا اثر نہ ہو ۔ میں اس مانی ہوئی بات میں ایک خیال کا اور اضافہ کرتا ہوں اور یہ خیال بالکل معمولی اور روزمرہ کے تجربہ کا ہے اور وہ یہ کہ ناقد کو اس بات کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ کسی شاعر کی مقبولیت میں اس کی کئی حیثیتوں کا ایک دوسرے پر اثر پڑتا ہے اور بسا اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ حیثیتیں اس طرح مدغم ہوجاتی ہیں کہ ایک عرصہ دراز تک ان کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا اور بغیر اس کے صحیح ادبی تنقید ممکن نہیں ۔

سید فضل الحسن رضوی حسرت موہانی کو برصغیر پاک و ہند میں ایسی ہی دو حیثیتیں ملیں ، انہوں نے سیاست اور شاعری دونوں میں قبولیت عامہ حاصل کی ۔ حسرت کی سیاسی زندگی کانگرس اور مسلم لیگ دونوں جماعتوں کی تاریخ کے ساتھ امر ہو گئی یہاں ان کی سیاسی حیثیت سے بحث کی نہ ضرورت ہے نہ موقع ۔ یہاں جس بات کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ ہم حسرت کی شاعری کو ان کی سیاسی شخصیت و شہرت سے علیحدہ کر کے پرکھنے کی کوشش کریں ، ساتھ ہی یہ بھی دیکھیں کہ ان کی شاعری کی ان کے زمانہ میں ، اپنے ہمعصروں میں ، اور ان کے ناقدین کی نظروں میں کیا قدر رہی ہے اور کیا ہونی چاہیے - ہمارے سامنے آج سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا حسرت ہمارے موجودہ تقاضوں کو پورا کرتے ہیں یا نہیں ۔ اگر شاعری ہمیں کسی قسم کی تقویت پہنچاتی ہے اور اگر وہ ہمارے جذباتی تقاضوں کو پورا کرتی ہے ، اگر وہ ہمیں سکون و مسرت بخشتی ہے

تو ہم یہ دیکھیں کہ حسرت کی شاعری ان باتوں کو کس حد تک پورا کرتی ہے۔

حسرت کا خلوص، ان کی سچائی، انکسار و تسلیم و رضا، ان کی معصومیت اور بھولاپن یہ تمام باتیں ضرب المثل بن چکی ہیں سیاست میں بھی اور شاعری میں بھی، ان تمام باتوں سے حسرت کی عظمت، کردار اور ان کی انسانیت کا پتہ چلتا ہے۔ ایسے آدمی کا ظاہر و باطن ایک ہوتا ہے سو حسرت کا بھی ظاہر و باطن ایک تھا، وہ آئینہ کی طرح شفاف نہ تھے بلکہ شیشے کی طرح صاف تھے کہ آر پار دیکھا جا سکتا تھا۔ مگر آئینہ میں ہمیں اپنی صورت تمام خطوط کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔ شیشے میں اپنا عکس تو دھندلا دکھائی دیتا ہے مگر اس کے دوسری طرف کی ہر چیز عیاں ہوتی ہے۔ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا نہیں کر سکتی مگر اپنی جگہ ایک قدر ضرور ہوتی ہے۔ ہاں تو بات یہ تھی کہ حسرت کی حیثیت ایک شیشے کی طرح ہے، شیشہ صاف و شفاف ہے، اتنا کہ حسرت کو پڑھنا اردو شاعری کے تغزل کا لطف اٹھانا ہے۔ حسرت کے ذریعے ہمیں اردو غزل کے تغزل کی پچھلی روایات صاف دکھائی دیتی ہیں۔ حسرت اردو تغزل کی روایات میں رچ بس گئے تھے۔ پچھلے شعرا کے خلاصے اور انتخابات کر کے ایک طرف تو حسرت نے انہیں گمنامی سے بچایا اور دوسری طرف انہیں محفوظ بھی کر دیا۔ ان کے انتخابات سے حسرت کے شعری ذوق اور کلاسیکی ادب سے ان کے ربط اور لگاؤ کا پتہ چلتا ہے۔ مجنوں صاحب کا کہنا ہے کہ حسرت اپنی انگلیوں کے ایک ایک پور تک شاعر تھے، یہ بات سچ ہے، تاہم یہ بات کہ حسرت کی شاعری کا معیار کیا ہے ایک الگ بات ہے اور اس کی بحث الگ سے ہوگی۔ ان کے ذوق شعری اور کلاسیکی روایات سے واقفیت پر بحث کی گنجائش نہیں مگر آج حسرت کی کتنی ضرورت ہے، ہم ان سے کس حد تک استفادہ کر سکتے ہیں یہ ایک الگ مسئلہ ہے۔ یہاں مجنوں صاحب کی ایک دوسری بات کا حوالہ دینا ضروری ہے، وہ لکھتے ہیں:

”حسرت اردو شاعری کی ایک جیتی جاگتی تاریخ تھے .... ان سے اردو غزل کا نشاۃ ثانیہ شروع ہوا۔ انہوں نے نہ صرف اردو غزل

کو از سر نو زندہ کیا اور اس کی کھوئی ہوئی آبرو واپس دی بلکہ اس کو ایک نیا وقار بخشا۔"

"میری پہلی بات تو یہ تھی کہ حسرت کی شاعرانہ عظمت کو پرکھنے کے لیے پہلے ہمیں ان کی سیاسی و شعری حیثیتوں کو الگ الگ کرنا ہوگا، مجنوں صاحب کی اس بات کا حوالہ دیتے ہوئے کہ حسرت سے اردو غزل کا نشاۃ ثانیہ شروع ہوا، میں دوسری بات کہتا ہوں اور وہ یہ کہ حسرت سے اردو غزل کا کوئی نیا دور شروع نہیں ہوتا بلکہ اردو غزل کے پرانے دور کا خاتمہ ان پر ہی ہوتا ہے۔ حسرت نے اردو غزل کو کوئی نیا رنگ نہیں دیا۔ پرانے رنگ میں تھوڑی بہت جان ضرور ڈالی۔ اردو تغزل کے پرانے درخت کو جو سوکھ چلا تھا، پانی دیا تروتازگی بخشی اور بس۔ اردو غزل میں حسرت کا رنگ اردو کی روایتی غزل کا رنگ ہے۔ انہوں نے اپنی طرف سے اسے کچھ نہیں بخشا، میں یہاں یہ نہیں کہتا کہ حسرت میں اردو غزل کے سارے رنگوں کا امتزاج ہے، حسرت نے اپنی طبیعت اور مزاج کے مطابق پرانے رنگوں میں سے کچھ کو خارج کیا اور کچھ کو شامل، اسی بات کو یوں کہیے کہ کچھ رنگ ان کی طبیعت سے میل کھاتے تھے وہ آ گئے اور کچھ نہ آ سکے، بہرحال بات صرف یہ ہے کہ حسرت نے کسی نئے طرز کی یا نئی فکر کی ابتدا نہیں کی۔ اسی لیے حسرت کی شاعرانہ حیثیت ادبی سے زیادہ تاریخی ہے۔ حسرت کی تاریخی حیثیت دو طریق سے مسلم ہے، اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ حسرت نے اردو غزل میں اہم تجربات نہ کرنے کے باوجود تغزل کا ایک معیار پیش کیا اور اس طرح نئے تجربے کرنے والوں کے لیے راستے ہموار کر دیئے۔ اس اعتبار سے حسرت سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ حسرت سے پہلے ہی اردو غزل کی بڑی شاعری ختم ہو چکی تھی اور جیسا کہ ہر بڑے دور کے خاتمہ پر ہوتا ہے کہ مختلف چھوٹے موٹے لوگ اپنے اپنے مخصوص رنگ میں ٹابک ٹوئیاں مارتے رہتے ہیں، اردو غزل میں بھی یہی کچھ ہو رہا تھا۔ نظموں اور جدید شاعری کے فیشن میں آنے سے بھی غزل مطعون ہونے لگی تھی۔ لکھنؤ کا طرز بالخصوص نشانۂ تضحیک بن رہا تھا اس لیے کہ وہاں شاعری کی بنیاد یعنی خلوص

اور جذباتی اپیل کھوکھلی ہوچکی تھی ۔ ایسے موقع پر حسرت نے شاعری کا میدان سنبھالا اور رنگ دھلی کی نمود کے نام پر ، اور ساتھ ھی خلوص کی بنیاد پر لوگوں کے منہ کے مزے میں تبدیلی کی ۔ ان دو متذکرہ بالا طریقوں سے حسرت کا تاریخی مقام متعین ھوتا ھے مگر تغزل میں حسرت کا کوئی نمایاں رنگ نہیں یہ بھی صحیح بات ھے ۔ انہوں نے روایت کی تاریخ مرتب کی مگر اسے آگے نہیں بڑھایا ۔ انہوں نے روایت نباھی ، اسے برتا ، مگر روایت کے احساس کے ساتھ انہوں نے کسی نئی بات کا اضافہ نہ کیا جو بعد ازاں خود روایت کی حیثیت حاصل کر لیتی ۔ جہاں تک مجنوں صاحب کی اس بات کا تعلق ھے کہ حسرت نے اردو غزل کو اس کی کھوئی ھوئی آبرو واپس دی تو یہ کہا جا سکتا ھے کہ حسرت نے غزل کو بہو بیٹی کی طرح رکھا ۔ زیادہ بڑھے تو منکوحہ بنا کر تا زندگی نباہ کرتے رہے ۔ ان کے یہاں وہ نہ کبھی طوائف بنی اور نہ اوتار ، کہ دوسروں پر بے باک نگاھیں ڈالتی یا دوسروں کی نگاھیں احتراماً اس پر پڑتیں ۔

حسرت پر تنقید بھی (بشرطیکہ وہ مجنوں صاحب جیسے متوازن ذھن کا نتیجہ نہ ھو) بڑی آسان ھو جاتی ھے اور وہ اس لیے کہ اردو غزل اور تغزل کے بارے میں جو بات کہنی چاھیے حسرت کے لیے بہ آسانی کہی جا سکتی ھے اور اگر ناقد فہرست پلٹ کر دیکھے تو سب سے نیچے کا نام سب سے اوپر نظر آنے لگتا ھے ۔ یوسف حسین خاں صاحب نے حسرت کے بارے میں اپنی کتاب اردو غزل میں یہ باتیں لکھی ھیں :

> ”حسرت کے یہاں صنف غزل اپنے انتہائی عروج پر نظر آتی ھے ۔ ان کے کلام میں غالب اور مومن کی نازک خیالی نے نیا روپ اختیار کیا ھے .... انہوں نے اپنے کلام میں عشق کے مختلف مدارج کو بڑی خوبی سے واضح کیا ھے ۔ اپنے تخیل کی مدد سے جنسی جذبے میں تغزل کی کمال بینی پیدا کی ھے ۔ اس کمال بینی میں جنسی جذبہ کا نفسیاتی تجزیہ بھی ھے اور تزکیہ بھی“۔

حسرت کے یہاں نہ مومن کے عشق کی شدت ھے اور نہ غالب کی معنی آفرینی ، نہ آتش کی تہذیب زبان ھے اور نہ مصحفی جیسا وارداتی اظہار اور نفسیاتی تجزیہ ۔ حسرت نے اردو تغزل کا رس تو نکالا ھے

مگر وہ اوروں کے مقابلے میں پھیکا ہے ۔ وہ کلاسیکی غزل کی آخری کڑی ہیں ، نقطہ عروج نہیں ۔ انہوں نے روایتی غزل کی سب سے آخر میں سب سے زیادہ نمائندگی کی مگر اس طرح دوسرے اساتذہ سے بڑا درجہ نہیں حاصل کر سکتے ۔ رہ گئی جنسی جذبے میں کمال بینی کی بات اور اس کے نفسیاتی تجزیہ اور تزکیہ کی بات تو یہ صرف حسرت کی خصوصیت نہیں ، جنسی جذبہ میں تغزل کی کمال بینی سبھی شعرا کے یہاں ملتی ہے اور اکثر حسرت سے زیادہ متانت اور کمال کے ساتھ ۔ یہ نہ ہو تو تغزل پیدا ہی نہ ہو ۔ نفسیاتی تجزیہ و تزکیہ بھی حسرت کی خصوصیت نہیں ، شاعری نفسیاتی تزکیہ کا دوسرا نام ہے ، شاعر کے لیے بھی اور پڑھنے والے کے لیے بھی ۔ اور تجزیہ بھی، ہر شاعر کے یہاں کم و بیش مل جاتا ہے ۔

یہ بات کہی جا چکی ہے کہ حسرت کی شاعری سے کسی نئے دور کا آغاز نہیں ہوتا ۔ حسرت کا رنگ اُردو غزل کا روایتی رنگ ہے ۔ حسرت نے اپنی طرف سے اُسے کچھ نہیں دیا ہے تاہم حسرت کے یہاں دو باتوں کا احساس ضرور ملتا ہے پہلی بات تو یہ کہ حسرت کا محبوب عورت ہے ، دوسرے یہ کہ بالعموم حسرت کا محبوب متوسط طبقہ کی ایک عورت ہے اس طرح ان کے خلوص اور سچائی کے ساتھ مل کر حسرت کے عشقیہ معاملات ایک حقیقی اور جسمانی سطح حاصل کر لیتے ہیں یوں عشق کے تجربوں کا وہ اظہار جو حسرت کرتے ہیں ہر چند کہ ان میں نہ تنوع ہے اور نہ عظمت ، عام انسانی احساس سے قریب معلوم ہوتا ہے ۔ اس کے باوجود حسرت کی شاعری ہمیں ان حدود میں داخل نہیں کرتی جہاں ایک تجربہ اپنے طور پر دائم ہو جاتا ہے ۔

کس از معانقۂ روز وصل یا بد ذوق
کہ چند شب زھم آغوش خود جدا خفتست

اگرچہ حسرت کی شاعری بیشتر طرب وصل کے گیت گاتی ہے، تاہم اس میں یہ بات کبھی نہیں پیدا ہوتی۔ یگانہ حسرت کے ہمعصر تھے، وہ شاعری میں اسی زور و شور کے قائل تھے جس کا اظہار وہ اپنے شعروں میں کرتے تھے ۔ حسرت کی شاعری انہیں یوں پسند نہ تھی کہ وہ ان کے بقول '' سپاٹ '' تھی ۔ یگانہ کی رائے ذیل کے اقتباس میں دیکھئے ۔

وہ فراق کو یوں لکھتے ہیں ۔ ”...... آپ نے اپنے مضمون میں مولانا حسرت موہانی کی مدح میں کچھ ویسے ہی مضحکہ انگیز غلو سے کام لیا ہے ۔ جیسے غالب کی مدح میں حواس باختہ بجنوری کی بکواس ۔ کہ ہندوستان کی آسمانی کتابیں دو ہیں ، ایک وید مقدس دوسری دیوان غالب ، حسرت موہانی سے میں بھی واقف ہوں ایک اوسط درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری میں جان کتنی ؟ ان کی فکر کی رسائی کتنی؟ بڑا شاعر ہونا تو بڑی بات ہے ، حسرت تو حضرت آرزو لکھنوی کو بھی نہیں پہنچتے۔ گذشتہ ۳۵ سال کی مدت میں ، میں نے کسی زمانہ میں حسرت کی شاعری میں وہ زور وشور نہیں دیکھا جو ایک حقیقی شاعر میں ہوتا ہے ، حسرت کی سپاٹ شاعری کے متعلق آپ کی اعجوبہ بلند آہنگی دیکھ کر میرا خیال اور بھی راسخ ہوگیا کہ فن شعرو سخن پر کوئی صحیح محاکمہ کرنا آپ کے بس کی بات نہیں ۔ آپ کا مضمون دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ آپ مضمون نگاری کرتے وقت سوچتے ہیں انگریزی میں اور لکھتے ہیں اردو میں ، غالب پر بھی فارسیت کا رنگ اتنا چڑھا ہوا تھا کہ وہ سوچتے تھے فارسی میں اور لکھتے تھے اردو میں ۔ آپ ہی کی طرح مولانا سید سلیمان ندوی کو بھی سخن فہمی کے مرض میں مبتلا پا کر خواجہ آتش کا یہ شعر اکثر یاد آجاتا ہے ۔

میری ایذا کے لیے مردے میں جان آتی ہے
کاٹنے دوڑتی ہے ماہیٔ بے آب مجھے

...... خدا بخشے مولانا محمد حسین آزاد دھلوی نے آب حیات کی پہلی اشاعت میں حکیم مومن خان کو زمرۂ شعرا سے اس طرح نکال پھینکا جیسے دودھ سے مکھی اور اپنے استاد ذوق کی مدح میں آسمان زمین کے قلابے ملا دئیے جیسے آپ نے حسرت موہانی کی مدح میں ۔ مگر اس سے کیا ہوا ، کیا آزاد کا زبردست قلم ذوق کو زندہ رکھ سکا یا مومن خان کو یہ تجاہل عارفانہ مٹا سکا ۔

...... حسرت موہانی کو ضرورت سے زیادہ اھمیت دینا ، بہت بڑا غزل گو یا رئیس المتغزلین ٹھرانا ظاہر ہے کہ محض مضحکہ خیز پروپگنیڈہ ہے ۔ ان کی شاعری کچھ ایسی بلند تو ہے نہیں ۔ البتہ بعض غیر شاعرانہ وجوہ کی بنا پر انہیں چمکانے کی کوششیں کی جاتی ہیں ۔

کوئی شریف آدمی خواہ وہ کتنا ہی خوش مزاج ہو اور بہت سے حج وج بھی کر چکا ہو یہ کیاضرور ہے کہ ان خوبیوں کے پیش نظر وہ ایک بڑا شاعر بھی بنا دیا جائے (مکتوب یگانہ ۔ آیات وحدانی)

میرزا یگانہ چنگیزی کی چنگیزیت کو اگر ان کی اس تحریر سے خارج کرکے دیکھئے تو حسرت کے بارے میں ان کے تاثرات اور غزل کی شاعری کے معیار کے بارے میں ان کی اپنی رائے کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ میں اس طویل اقتباس سے یہ نتائج اخذ کرتا ہوں :۔

(۱) حسرت موہانی اوسط درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری میں جان نہیں اور فکر کی بلندی نہیں اس سلسلے میں وہ حضرت آرزولکھنوی سے کم تر درجے کے شاعر ہیں ۔

(۲) ان کی شاعری میں حقیقی شاعری کا زور و شور نہیں ان کی شاعری سپاٹ ہے ۔

(۳) حسرت کو بہت بڑا غزل گو یا رئیس المتغزلین ٹھہرانا پروپیگنڈا ہے ۔ اس طرح ان کو غیر شاعرانہ وجوہ پر چمکانے کی کوشش کی گئی ہے ۔

(۴) حسرت کی خوبیاں ایک اچھے اور نیک سیرت انسان کی خوبیاں ہیں اور محض ان کی بنا پر ہی وہ اچھے شاعر نہیں ہو سکتے ۔

میرزا یگانہ شاعری میں فکر کے عنصر کو اہمیت دیتے ہیں اور حسرت کی شاعری میں فکر کا گذر مشکل سے ہوتا ہے ۔ حسرت یگانہ کی طرح فکر کی بلندی کے قائل ہی نہ تھے ان کا شعری معیار یگانہ سے بالکل مختلف تھا ، حسرت کی شاعری کی سطح حسیاتی اور جذباتی ہے ۔ جذبات میں بھی گہرائی نہیں ۔ حسرت تو شعر کے معاملے میں اس بات کے قائل تھے کہ شعر کو فوری طور پر قاری کے دل میں اتر جانا چاہیے ۔ ان کا نظریۂ شعر یہ تھا :۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت ! سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

ظاہر ہے کہ سنتے ہی دل میں اتر جانے والے شعروں میں فکر نہیں ہوگی ، ایسے شعر وہی ہوں گے جن میں فکر کے بجائے جذبہ اور احساس کی گھلاوٹ ہو ۔ ان کی اپیل بھی دل کو ہو ، دماغ کو نہ ہو ۔ اس سلسلے میں ایک بات اور دیکھتے چلیے اور وہ یہ کہ آج کے تقاضوں کو سامنے رکھ کر ہمیں کس قسم کے شعروں کی ضرورت

ہوگی ؟ حسرت کے اشعار ان کے اپنے بتائے ہوئے معیار کی روشنی میں بھی نہ جذباتی پیچیدگی کے حامل ہیں اور نہ فکر کے ۔ آج کی پرپیچ زندگی جذبات کی پیچیدگی اور فکر کی الجھن کی متقاضی ہے ۔ ایسی صورت میں ہم تمام تر ذہنی اور جذباتی الجھنوں اور پیچیدگیوں کے اخراج و اظہار کے لیے صرف ایسے شعر نہیں چاہتے جن میں جذبات و احساسات کی اوپری سطح کا سیدھا سادا بیان ہو ۔ آج ہمیں ایسے شعروں کی ضرورت ہے ۔ جن میں دل و دماغ دونوں کو اپیل ہو ۔ حسرت پر آرزو کو ترجیح دینا ایک طرف تو یگانہ کے ذاتی تاثر اور میلان طبع کی وجہ سے ہے اور دوسری طرف یہ بات آرزو کی ان کاوشوں کا اعتراف ہے جن کے تحت آرزو اردو غزل کو ٹھیٹ اردو کا قالب دینے کی سعی کر رہے تھے ۔ تجرباتی دور میں ہر تجربہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے ۔ حسرت اپنی شاعری میں ٹھیٹ تغزل کی روایات سمیٹ رہے تھے اور آرزو ٹھیٹ زبان کے تجربوں سے روایت بنا رہے تھے ۔ حسرت کی شاعری سے زور شور کا تقاضا کر کے یگانہ اپنی شاعری کی برتری جتا رہے تھے ۔ وہ اپنی شاعری ہی کو حقیقی شاعری تصور کرتے ہیں ، مگر حسرت کی شاعری کے متعلق ”سپاٹ“ کا لفظ کہہ کر وہ ایک بڑی تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔ حسرت کی شاعری کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس کی سطح ایک ہے ۔ کہیں اونچ نیچ نہیں ۔ اس کی دوسری بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں شوخی ہے شدت نہیں ، مگر صرف شوخی ہی سے کام نہیں چلتا ۔ شدت کی ہر جگہ کمی ہے اور اسی لیے حسرت اپنے کلام میں دبے دبے سے نظر آتے ہیں ۔ حسرت کے یہاں جذبات ہیں ، ان کے ذاتی جذبات ہیں مگر انفرادی نہیں ، واردات ہیں جن کی سطح ہموار سی ہے اور جو صرف اسی لیے منفرد حیثیت حاصل نہیں کرتے ۔ ان کے کلام میں شوخی ہے ، جذبہ کی گھلاوٹ ہے ، خلوص ہے ، سچائی ہے ؛ اور یہی تمام باتیں پورے دیوان میں جابجا ملتی ہیں اور انھیں تمام باتوں کا اثر یہ ہے کہ حسرت کا بیشتر کلام سپاٹ معلوم ہوتا ہے ۔ حسرت کے کلام میں کسی قسم کی کشمکش کا احساس نہیں ملتا اس میں جذبات ، واردات و احساسات کا سیدھا سادا بیان ہے اور یہی وجہ ہے کہ حسرت کبھی منفرد ہو کر سامنے نہیں ابھرتے ۔ یگانہ کا یہ خیال کہ بعض غیر شاعرانہ وجوہ کی بنا پر حسرت

کو چمکایا گیا ، تھوڑی بہت حقیقت کا حامل ضرور ہے ۔ شروع میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ حسرت کی شاعرانہ حیثیت کے ساتھ ان کی سیاسی حیثیت بھی ضرور شامل ہوئی ۔ یگانہ کی اس بات میں بھی کلام نہیں، کہ حسرت کی خوبیاں نیک سیرت انسان کی خوبیاں ہیں اُن کی نیکی ، بھولا پن ، خوش طبعی ، خلوص اور دیانت ، یہ تمام چیزیں ان کے کلام میں ہر جگہ نمایاں ہیں ۔ مگر طبیعت کی نیکی سے اچھی شاعری نہیں ہوتی ۔ اس کے لیے تو نیکی سے بدی کا تصادم ضروری ہے اور کسی ایسے تصادم کی گنجائش حسرت کی طبیعت میں تھی ہی نہیں ۔ انہوں نے اپنے کردار کو بنانے میں کوئی ایسی بات چھوڑی ہی نہیں جو کسی قسم کے تصادم کا سبب بنتی یا انہیں کسی روحانی کشمکش میں مبتلا کرتی ۔ ساری زندگی کو سیاست ' مذھب اور شاعری کے خانوں میں بانٹنے کے بعد وہ ہر قسم کے تضاد سے بالاتر ہو گئے تھے ، یوں کہیئے کہ انہوں نے اس طرح کسی تضاد کی گنجائش ہی نہ رکھی ۔

حسرت پر تنقید جو کچھ ہوئی ہے اس کا ماحصل صرف یہ ہے کہ حسرت بڑے اچھے شاعر ہیں ۔ رئیس المتغزلین ہیں ۔ ان کے کلام کی قدر کا اندازہ ان کے معاصرین یگانہ ، فانی اور آرزو کے کلام کے ساتھ نہیں لگایا گیا ۔ یگانہ کے یہاں زندگی کی زبردست کشمکش ، اس کی رنگا رنگی ، اور حقیقت حیات کے ان پہلوؤں پر تنقید ملتی ہے جسے اور شعرا نے نہیں پرکھا ۔ وہ کنارا اور ناؤ کے درمیان ایک عجیب رشتہ دیکھتے ہیں یا بلندی کے ساتھ ہستی کے راز بھی کھولتے ہیں ۔

یہ کنارہ چلا کہ ناؤ چلی !
کہیے کیا بات دھیان میں آئی ؟
بلند ہو تو کھلے تجھ پہ راز ہستی کا !
بڑوں بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا!

فانی دنیا کی دوسری حقیقت موت کا جو انسان کا زندگی کے بعد دوسرا سب سے بڑا تجربہ ہے ، سراغ لگاتے ہیں ۔ حسرت کے یہاں یہ سب کچھ نہیں ، موضوعات کی رنگا رنگی نہیں ، عشق کے تجربوں میں بھی تنوع نہیں ۔ ایسی شاعری دلچسپ ہوتی ہے مگر کہیں کہیں سے اور کبھی کبھی ۔ حسرت پر تنقید کی ایک اور مثال دیکھئے :۔

''اس نے (حسرت نے) اردو غزل کو جدید روایات سے ہمکنار ہونے

میں بڑی مدد کی ہے۔ اس میں بیسویں صدی کی بدلتی ہوئی اس فضا کو بڑا دخل ہے جس میں آزادی اور آزاد خیالی تھی۔ صفائی اور صاف گوئی تھی اور جس نے زندگی کو برتنے کا بڑا شدید احساس پیدا کیا تھا . . . . یہ ٹھیک ہے کہ حسرت کے یہاں عشق کی فلسفیانہ تحلیل نہیں ہے۔ وہ اس پر ایک انسان کی طرح غور کرتے ہیں۔ اس لیے اس میں فلسفیانہ گہرائی پیدا نہیں ہوتی لیکن نفسیاتی گہرائی اس میں ضرور پیدا ہوتی ہے، حسرت حیات و کائنات کے مسائل کو اپنی غزلوں میں جگہ نہیں دیتے لیکن نفسیاتی اسرار و رموز کی ترجمانی بڑی خوبی کے ساتھ کرتے ہیں، اس ترجمانی میں انہوں نے عمومی اور آفاقی رنگ ضرور پیدا کیا ہے لیکن اس میں ایک مخصوص سماجی پس منظر کو نمایاں دخل ہے۔ حسرت نے اس پس منظر کو پیش کرکے اپنی غزلوں میں ایک ایسی مانوس فضا پیدا کی ہے جس کی مثال اردو غزل میں اور کہیں نہیں ملتی۔"

تنقید کی مثال آپ نے دیکھ لی، اور تو جو کچھ ہے سوہے میں اس اقتباس سے دو باتیں سمجھ سکا ہوں، پہلی یہ کہ حسرت انسان کی طرح غور کرتے ہیں اس لیے فلسفیانہ گہرائی پیدا نہیں ہوتی۔ مجھے یقین ہے کہ یہاں ناقد کا یہ مطلب قطعی نہیں ہے کہ اگر حیوان کی طرح غور کرتے تو فلسفیانہ گہرائی پیدا ہو جاتی یا یہ کہ فلسفی ہونا انسانی فعل نہیں ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ حسرت کے یہاں نفسیاتی گہرائی ہے اس گہرائی میں عمومی رنگ ہے اور اس رنگ میں مخصوص سماجی پس منظر ہے۔ اب آپ کی سمجھ میں جو آئے سمجھ لیجیے۔ ایک جملہ حسرت کے عشق کے بارے میں اور سن لیجئے اور وہ یہ کہ " یہ ایک بڑے صحت مند آدمی کا عشق ہے"۔ اگر آپ اسے ڈاکٹر کی رائے سمجھ لیں تو حسرت کی صحت کے بارے میں کچھ نہ کچھ اندازہ ضرور کر سکتے ہیں۔

اب ہم یہاں حسرت پر تنقید کی ایک آخری مثال اور دیکھ لیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی تنقید کی اہمیت میری نظر میں یہ ہے کہ انہوں نے شاید سب سے پہلی بار حسرت کی روایتی عظمت سے انحراف کیا لیکن صاحب موصوف نے حسرت پر اعتراض ان کی ان باتوں پر کیا ہے جو یا تو ان میں نہیں ہیں، اور اگر ہیں تو وہ خوبیاں ہیں۔ کہیں کہیں انہوں نے حسرت کے کمزور پہلو بھی اجاگر کئے ہیں مگر

انہیں اشارتاً بتا کر گذر گئے ہیں حسرت پر خلیل الرحمن اعظمی صاحب کے مضمون کا خلاصہ یوں ہوسکتا ہے :-

(۱) حسرت کی شاعری میں اونچی سطح نہیں - ایک نارمل سی کیفیت ہے -

(۲) ان کی بہترین شاعری صرف وجدان کی شاعری ہے - بڑی شاعری صرف وجدان سے پیدا نہیں ہوتی - وہ وجدان اور فکر کے امتزاج سے پیدا ہوتی ہے -

(۳) ان کی شاعری ان کی آپ بیتی ہے - یہی ان کی خصوصیت بھی ہے اور یہی ان کا عیب بھی - حسرت کی غزل کے اشعار میں بھر پور وار نہیں ملتا وہ جذبے کو ہضم نہیں کرتے - ان کے جذباتی اظہار میں تعمیم نہیں ہوتی وہ کبھی غیر شخصی نہیں ہوتے -

(۴) ان کی غزلیں ''نظمیں'' یا ''غزل نما نظم'' ہیں - ضبط یا ٹھراؤ کے بجائے جذبات میں ہیجانی کیفیت ہے -

(۵) نہ ان کی شخصیت میں گداز ہے اور نہ ذہنی تصادم ، ان کے یہاں ایک طرح کی معصومیت ملتی ہے جو دلکش ہے - لیکن باعظمت نہیں -

(۶) ان کی شاعری رسمی اور روایتی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک زندہ اور جیتی جاگتی شخصیت کا عکس ہے - اردو کی عشقیہ شاعری میں حسرت کا یہ کارنامہ ہے کہ ان کا عشق خیالی یا تصوراتی معلوم نہیں ہوتا - حسرت کا یہ کارنامہ ہے کہ انہوں نے غزل کو سچ بولنا سکھایا -

(۷) حسرت کا عشق کامیاب ہے - اس میں کامیابی کی ہماہمی اور چہل پہل ہے - انہوں نے محبت میں محرومی و ناکامی نہیں دیکھی - محبوب کی بے اعتنائی اور فراق کی کیفیتوں سے واسطہ نہیں پڑا - اس لیے ان کی شاعری میں ان باتوں کا گذر نہیں -

حسرت کی شاعری میں کوئی اونچی سطح نہیں ، یہ رائے دیگر ممکن ہے خلیل الرحمان صاحب نے یہ ثابت کر دیا ہو کہ وہ ایک

حساس قاری ہیں مگر ایسا کیوں ہے ؟ اس بات کا جواب دینے میں
وہ اس بات کو الجھاتے چلے گئے ہیں - انہوں نے اونچی سطح نہ ہونے
کی ذمہ داری وجدان کے سرمنڈھ دی ہے - ان کے خیال میں بڑی
شاعری وجدان سے پیدا نہیں ہوتی -

حسرت کی شاعری کا سب سے بڑا موضوع عشق ہے جو حقیقی بھی
ہے اور مجازی بھی ، یہ عشق دو مختلف سطحوں کا ہے ، ایک
رسمی اور روایتی ہے ، دوسری ذاتی اور شخصی - ظاہر ہے کہ
رسمی عشق کی کوئی اپیل نہیں ذاتی اور شخصی عشق کی اپیل تو ہے
مگر وہ واقعاتی ہے اور اس لیے اس میں شدت نہیں - وہ
ذاتی تو ہے مگر اتنا ذاتی نہیں کہ شدید بن سکے - جہاں وہ
شدت اختیار کرتا ہے تو تجربہ طفلانہ معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ
اس میں عمق نہیں - وہ بالکل اوپر کی سطح کا ہے ، اسی لیے شوخ
اور دلچسپ ہے مگر اس کا اثر دیر پا نہیں - رہ گئی یہ بات کہ
حسرت کی شاعری "صرف" وجدان کی شاعری ہے تو یہ سراسر
غلط ہے - اگر وجدان ہوتا تو گہرائی بھی پیدا ہو جاتی -
دراصل بات یوں ہے کہ وجدان اور حواس ، احساس اور تعقل ،
یہ سب انسانی ذہن کی مختلف قوتیں تھیں جو آپس میں مل جل
کر کام کرتی ہیں - البتہ اگر وجدان کی سطح اوپر ہوگی تو حواس
سب سے نیچے چلے جائیں گے ، اور اگر احساس کی سطح بلند ہوگی
تو تعقل کی سطح نیچے ہوگی اور اسی طرح اس کے برخلاف
مگر یہاں "صرف" کی کوئی گنجائش نہیں ہے - اس میں چھوٹی بڑی شاعری
کی بات نہیں صرف وجدان سے شاعری ہوتی ہی نہیں - بڑی شاعری
ان تمام قوتوں کے مشترکہ عمل کا نتیجہ ہوتی ہے - البتہ ان میں
کوئی عنصر زیادہ اہم ہوگا تو اس کے متضاد عنصر کی اہمیت اسی
مناسبت سے کم ہو جائے گی - یہ بات بھی کہ حسرت کی شاعری
ان کی آپ بیتی ہے غلط ہے - اس کی غلطی اور صحت کو ثابت کرنے
کے لیے خود حسرت سے رائے لی جا سکتی ہے - پورے دیوان میں
کہیں کہیں تو آپ بیتی کا شک ہو سکتا ہے - مثلاً

وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

والی غزل اور اسی طرح کی دو چار اور یا پھر اس قسم کے اشعار :

"محبت کیوں کروں گر ہو نہیں سکتی وفا مجھ سے
یہ تم نے کیا کہا مجھ کو یہ تم نے کیا کیا مجھ سے"

یا

ہم چھین کے لے بھی گئے پان آپ کے منہ کا
کہتے ہی رہے آپ کہ دیں گے نہ دیا ہے

چلئے ہم حسرت کی کلیات جو کتاب منزل لاہور سے چھپی ہے، یوں ہی صفحہ ۱۷۸ پر کھول لیں اور اس صفحہ سے آئندہ آنے والی دس غزلوں کے مطلع دیکھیں:

۱ مرا ایمان عجب کیا ہے جو ایمان تصوف ہے
تصوف جان مذہب عاشقی جان تصوف ہے

۲ اگر شوق کی رہنمائی نہ ہوگی
تو ان تک ہوئی ہے رسائی نہ ہوگی

۳ ہے عشق میں حال کی خرابی
عاشق کو نوید کامیابی!

۴ ترے درد سے جس کو نسبت نہیں ہے
وہ راحت مصیبت ہے راحت نہیں ہے

۵ آسان حقیقت ہے نہ کچھ سہل مجازی
معلوم ہوئی راہ محبت کی درازی!

۶ روشن جمال یار سے دنیائے عشق ہے
گویا شراب حسن بہ مینائے عشق ہے

۷ اہل ہوس کو بھی سر سودائے عشق ہے
یہ کفر ہے یہ دعویٰ بیجائے عشق ہے

۸ محفل نشین درد جو لیلائے عشق ہے
سوز و گذار مذہب دنیائے عشق ہے

۹ تاباں جو نور حسن بہ سیمائے عشق ہے
کس درجہ دل پذیر تماشائے عشق ہے

۱۰ از بسکہ یاد یار میسحائے عشق ہے
راحت فضائے دل ہے جو ایذائے عشق ہے

مثالیں اسی طرح آگے بڑھ سکتی ہیں مگر ان مثالوں کے تحت ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ان کی غزلیں ان کی آپ بیتی ہیں یا وہ غیر شخصی نہیں یا ان کے جذباتی اظہار میں تعمیم نہیں - ان کی خرابی یہی ہے کہ تعمیم میں وہ خود غائب ہو جاتے ہیں اور صرف روایت ہی روایت رہ جاتی ہے - جب خود نظر آتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں جذبہ ھضم ہو کر نہیں آیا - ادھر کوئی بات محسوس کی ادھر شعر میں ڈھال دی - ان کی غزلوں میں ان کا اپنا جذبہ کہیں کہیں ابھرتا ہے اور اس میں بھی پختہ کاری نہیں ہوتی - وہ روایت کے نیچے دب جاتے ہیں یا یوں کہیے کہ ان کے یہاں جذبہ اور خیال بالکل اسی طرح پیدا ہوتا ہے جیسے اردو غزل میں؟ اور اسی لیے اظہار بھی اسی طرح ہوتا ہے ، اسی لیے وہ خود تو چھپ جاتے ہیں اور اردو تغزل سامنے آ جاتا ہے - خلیل صاحب یہ کہتے ہیں کہ حسرت کے کلام میں ان کی جیتی جاگتی شخصیت ملتی ہے - شاید انہوں نے یہ بات یوں لکھی ہو کہ ان کا یہ مضمون حسرت کے مرنے کے کچھ ہی عرصہ بعد نگار کے "حسرت نمبر" کے لیے لکھا گیا تھا اور اسی لیے ان کی جیتی جاگتی شخصیت ان کی آنکھوں کے سامنے پھرتی تھی - مرنے والے کی یاد کے طور پر تو یہ بات صحیح ہو سکتی ہے مگر حسرت کے کلام کی تنقید کے طور پر یہ بات صحیح نہیں - یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ حسرت کے کلام سے ان کی شخصیت نہیں ابھرتی - ایسا کیوں ہے ؟ اس بات کو میں یہاں سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں - خلیل صاحب حسرت کے دو کارناموں کا ذکر بھی کرتے ہیں - اسے بھی دیکھتے چلیے - پہلا یہ کہ ان کا عشق خیالی اور تصوراتی نہیں معلوم ہوتا اور دوسرا یہ کہ انہوں نے غزل کو سچ بولنا سکھایا ، پھر وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ حسرت سولہ سے لے کر پچیس سال تک کے عشق کے تجربہ کی بنا پر ساری زندگی شعر کہتے رہے - ان تمام باتوں میں اگر آپ کو تضاد معلوم ہو تو اسے فی الحال جانے دیجیے - یہاں ایک تیسری بات ہے اور وہ یہ کہ شاعرانہ کارنامہ سچے اور جھوٹے عشق سے نہیں ہوتا وہ صرف اچھی شاعری سے ہوتا ہے - سب سے سچی بات یہ ہے کہ اچھی شاعری سچے عشق کے اظہار سے پیدا نہیں ہوتی ، شاعرانہ

سچائی نہ جانے کتنے حقیقی جھوٹ سے پیدا ہوتی ہے۔ اگر شاعری صرف سچے عشق سے پیدا ہوتی ہے تو وہ اتنی ہی ہوگی جتنی حسرت کی شاعری ہے اس لیے کہ سچے احساسات و جذبات کا سیدھا سادا بیان شاعری کا کارنامہ نہیں بن سکتا۔ عشقیہ شاعری ایک دن کے عشق کے تجربہ سے ساری عمر ہوسکتی ہے اور ساری عمر کے عشقیہ تجربے کے بعد بھی اگر شاعر کے پاس دوسری چیز یعنی اظہار کی قوت نہ ہو تو وہ اچھی شاعری نہیں کر سکتا۔ یہ کہنا بھی غلط ہے کہ حسرت کے یہاں کامیاب عشق کی چہل پہل اس لیے ہے کہ انہوں نے محبوب کی بے اعتنائیاں اور فراق کے صدمے نہیں سہے۔ ان کی غزلوں میں عشق کی کامیابی و ناکامی، وصل کی حسرت اور فراق کا صدمہ سب کچھ موجود ہے۔ البتہ جو چیز ان کے یہاں سرے سے نہیں ہے وہ ہے جذباتی گھٹن اور کسی قسم کی جذباتی گھٹن ایسے شخص کے یہاں ممکن ہی نہیں جو ہر قسم کے جذبے کا بیان فوری طور پر اپنے اشعار میں کر دے۔ اسی سبب سے ان کے یہاں جذباتی کشمکش اور ذہنی تصادم بھی نہیں اور اسی لیے ان کے کلام میں شدت کی بھی کمی ہے۔ بیشتر ان کی ایک ہی غزل میں ایک شعر وصال کی مسرت کا اور دوسرا ہجر کے صدمہ کا مل جائے گا۔

وہ اور پوچھے عاشق بیکس کے حال کو
کس نے بدل دیا نگہ یار کا مزاج
میں کیا کہوں کہ شرم سے کیسے جھکا کے سر
پوچھا انہوں نے حسرت بیمار کا مزاج

یا

شوق کو مجبور ہو کر چھوڑ دینا ہی پڑا
جب کلائی نازکی سے تھر تھرائی آپ کی
کس قدر ہمدرد غم ہے، لوٹ کر باد شمال
جب دکن سے آئی بوئے حسن لائی آپ کی

غرضیکہ روایتی تغزل میں جو کچھ ہے وہ سب حسرت کے یہاں موجود ہے۔

یہاں میں حسرت کے سلسلے میں ایک اور بات کہتا ہوں اور وہ یہ کہ حسرت کو پڑھنے، انہیں سمجھنے اور ان کی شاعری کی قدر کا

اندازہ کرنے میں ہمیں اپنے روایتی شعور تنقید میں کوئی تبدیلی نہیں کرنی پڑتی ۔ اس میں کسی قسم کے اضافہ کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی ۔ جو معیار ہم مومن ، مصحفی اور شیفتہ کے تغزل کے جانچنے پرکھنے کے لیے سامنے رکھتے ہیں انہیں سے ہم حسرت کی شاعری کو پرکھ سکتے ہیں ۔ بڑی شاعری کے پرکھنے کا ایک معیار یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تنقید کے لیے روایتی معیار تنقید کو ویسا کا ویسا ہی قبول نہیں کرتی ۔ پہلے کے تنقیدی پیمانے میں کچھ نہ کچھ تبدیلی لازم ہے ۔ سودا اور میر دونوں کو ان کے زمانہ میں شاعر مان لیا گیا تھا ۔ درد بھی کم از کم آدھے شاعر ضرور تھے لیکن غالب کے پیدا ہونے کے بعد پہلے کے تنقیدی شعور میں زبردست گنجائشیں نکالنی پڑیں ۔ غالب کی وجہ سے تنقیدی شعور اور شاعرانہ ذوق دونوں میں زبردست انقلاب آیا ۔ ایسا ہونا لازمی تھا اس لیے کہ پرانے اصولوں اور پرانے معیار ذوق سے غالب کی شاعرانہ قدر کا اندازہ ہی نہ ہو سکتا تھا ۔ حالانکہ یہ بات بہت جلد ممکن نہ ہو سکی ۔ شروع شروع میں تو سب لوگ یہی کہتے رہے "مگر اپنا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے" مگر بعد ازاں لوگوں نے یہ بھی کہا کہ وید مقدس کے بعد ہندوستان کی دوسری الہامی کتاب دیوان غالب ہے ۔ اس تمام طول کلام سے میں یہ بات نکالتا ہوں کہ حسرت نے اپنی شاعری کے ذریعے ہمیں اس بات پر مجبور نہیں کیا کہ ہم اپنے ذوق شعری یا معیار تنقید میں اضافہ کریں یا اسے تبدیل کریں ۔ اس سلسلے میں ایک بات اور اہم ہے اور وہ یہ کہ ایک طرف تو اقبال ایک ایسی شاعری کی بنیاد ڈال رہے تھے جو اردو کے لیے نئی بھی تھی اور اہم بھی ، نظموں میں نئے نئے موضوعات شعر کے قالب میں ڈھل رہے تھے ، غزل میں حسرت کے فوراً بعد ہی یگانہ ، فانی اور آرزو مختلف نہج سے تجربوں میں مصروف تھے لیکن حسرت اپنے تمام ہمعصروں میں ایک مختلف طریقے سے منفرد ہوئے اور وہ اس طرح کہ انہوں نے کسی نئے تجربے کی طرف آنے کے بجائے اپنی انفرادیت اس بات میں قائم کی کہ وہ اردو تغزل کی روایت سمیٹنے لگے ۔ ظاہر ہے کہ اس میں ان کی اپنی افتادہ طبع کا ہاتھ بھی تھا ۔ اسی حیثیت سے اگر حسرت کو دیکھا جائے تو ان کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے ۔ ایسے وقت میں جبکہ

اُردو غزل داغ و امیر اور لکھنو کے طرز فن کی بیجان نقل اُتار رہی تھی ، جب گل و بلبل آشیانہ و قفس کی جاندار تمثیلیں مردہ ہو کر گھسے ہوئے سکے کے مانند بازار میں دھوکا دھڑی اور چابک دستی سے چلائی جا رہی تھیں ، حسرت موہانی نے شاعری کے میدان میں قدم رکھا ۔ انہوں نے اپنے زمانہ کی شاعری کی سب سے بڑی کمی یعنی خلوص اور سچائی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی ۔ یہ اس وقت حسرت کا اہم کام تھا ۔ اس لیے کہ بغیر خلوص کے تو شاعری ہو ہی نہیں سکتی ، مگر خلوص تو صرف ایک بنیاد ہے اس کے آگے بہت کچھ درکار ہے اور یہیں سے حسرت کے کمزور پہلو سامنے آتے ہیں ۔ حسرت نے اساتذہ کے دیوان کھنگالے ۔ تغزل کا رچاؤ ، اس کے مختلف موضوعات اس کی زبان ، ان سب سے لیس ہو کر سامنے آئے ۔ اگر وہ ان تمام چیزوں میں اپنی طرف سے بھی کچھ شامل کر دیتے ، تو شاید شعری ذوق کے معیار میں کچھ اضافہ ہوتا ۔ عاشق کو بلانے کے لیے محبوبہ کا دوپہر کی دھوپ میں ننگے پاؤں کوٹھے پر جانا حسرت کے زمانے میں بڑی بات ہو توہو آج ایسا نہیں ۔ مثنوی زہر عشق بھی ۱۹۲۱ع یا ۱۹۲۲ع تک بحکم سرکار ضبط رہی مگر شریف گھرانوں میں بھی چوری چھپے پڑھی ضرور جاتی تھی ۔ موضوع کے اعتبار سے آج وہ کسی اہمیت کی حامل نہیں ۔ آج ہمیں اس میں اچنبھے کی کوئی بات نہیں معلوم ہوتی اور اپنی تسکین کے لیے ہم کچھ اور چاہتے ہیں ، وہ جو ہماری زندگی کی پیچ در پیچ گتھیوں کی ترجمانی کرے ، جو ہمارے پیچیدہ جذبات و احساسات کی آئینہ داری کرے ۔

حسرت کی روایت پسندی اس حد تک بڑھ گئی تھی کہ بسا اوقات اس پر روایت پرستی کا شک ہونے لگتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی خاص پسندیدگی اور نا پسندیدگی کے قائل نہ تھے ۔ وہ قائل تھے اساتذہ کے اور بس ۔ ظاہر ہے کہ ایسے آدمی کے یہاں جو بیک وقت ، میر ، انشا ، غالب ، جرات ، مومن اور قائم کا قائل ہو اور ان سب سے بیک وقت فیض اٹھانے اس کے یہاں کوئی انفرادی رجحان کی تلاش بے معنی ہو گی ۔ حسرت کی اپنی گواہی اس سلسلے میں سب سے زیادہ مستند ہو گی ۔

(۱) حسرت یہ وہ غزل ہے جسے سنکے سب کہیں
مومن سے اپنے رنگ کو تو نے ملا دیا

(۲) ہے زبان لکھنو میں رنگ دہلی کی نمود
تجھ سے حسرت نام روشن شاعری کا ہو گیا

(۳) شعر سے تیرے ہوئی مصحفی و میر کے بعد
تازہ حسرت اثر و حسن بیان کی صورت

(۴) شربنیٔ نسیم ہے سوز و گداز میر
حسرت ترے سخن پہ ہے لطف سخن تمام

(۵) طرز مومن میں مرحبا حسرت
تیری رنگیں بیانیاں نہ گئیں

(۶) قائم ہے تیرے دم سے یہ رنگ سخن قائم
پھر ورنہ کہاں حسرت یہ رنگ غزلخوانی

(۷) غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن
طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر اُستاد سے فیض

(۸) اُردو میں کہاں ہے اور حسرت
یہ طرز نظیری و فغانی

(۹) طرفہ حسرت یہ شوخی انشا
رنگ جرات مرے بیان میں ہے

(۱۰) پیرو تسلیم ہوں شیدائے انداز نسیم
شوق ہے حسرت مجھے اشعار حسرت خیز کا

(۱۱) حسرت ہیں وقف پیروی مومن و نسیم
کیوں سلسلہ ملائیں کسی لکھنوی سے ہم

ان اشعار میں تو حسرت نے واضح اعلانات کے ذریعہ اپنی راویت پسندی یا روایت پرستی کی طرف اشارے کئیے ہیں ۔ ان کے علاوہ ایسے اشعار بھی حسرت کے دیوان میں جا بجا ملیں گے جن میں کہیں غالب کا عکس ملے گا کہیں انشا کا :

زخم دل دیکھا تو حسرت ہم کو یاد
ٹوٹ بازوئے یار آنے لگی

چھیڑ نا حق نہ اے نسیم بہار
سیر گل کا یہاں کسے ہے دماغ

یا

انھوں نے پھیر دیا خط یو نہیں سلام کے بعد
بڑھا کے میرا تخلص بھی میرے نام کے بعد

ان مثالوں کے پیش نظر یہ بات واضح ہے کہ حسرت کی کوئی انفرادی پسند، ناپسند نہ تھی ۔ انہوں نے شاعری کے ساتھ ساتھ اساتذہ کے دواوین کے انتخابات کئے ۔ اس طرح تھوڑے تھوڑے وقفہ کے بعد ہر رنگ کو قبول کرتے گئے، یہاں ایک بات سمجھنے کی ہے اور وہ یہ کہ کچھ رنگ ایسے ضرور تھے جنھیں حسرت کی طبع قبول نہ کرسکتی تھی مثلاً یہ کہ فکر کا عنصر ان میں یوں نہیں آیا کہ وہ ان کی طبیعت کے بالکل مخالف تھا ۔ غالب سے انہوں نے اتنا ہی لیا جتنا لے سکتے تھے یعنی وہ جو سنتے ہی دل میں اتر جائے ۔ تغزل کا رچاؤ عشق کے معاملات، فاسقانہ، عارفانہ، عاشقانہ، کسی شاعر کے یہاں ملتے حسرت کو قبول تھے صرف اتنا ہی نہیں، کلاسیکی ادب کے دباؤ کی وجہ سے ان کی انفرادیت اس درجہ ختم ہو گئی تھی کہ وہ اپنے ہمعصروں میں بھی درجات کے قائل نہ تھے :-

ہیں شاد وصفی شاعر یا شوق و وفا حسرت
پھر ضامن و محشر ہیں، اقبال بھی وحشت بھی

یہاں دو باتیں یاد رکھنے کی ہیں : ایک تو یہ کہ حسرت نے پرانے اساتذہ سے یہ نہیں سیکھا کہ شعر کی پرکھ قوت اظہار کے اعتبار سے ہوتی ہے، یعنی یہ کہ وہ شاعرانہ ہے یا نہیں ۔ ان کے یہاں اصول یہ معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں مضمون تغزل کا ہو اور مفہوم کے اعتبار سے صحیح ہو ۔ دوسری بات یہ ہے کہ حسرت کے نزدیک شاعری کا مقصد ذات اور شخصیت کا اظہار نہیں ۔ ان کے نزدیک شعر کا معیار یہ تھا کہ وہ تغزل کے رنگ میں رچ جائے ۔ یہ بات صحیح ہے کہ حسرت اپنے زمانہ میں یگانہ اور فانی کے برخلاف کلاسیکی رجحان کے پیرو تھے، کلاسیکی رجحان میں اظہار پہلے سے طے شدہ مثالی نمونوں کے مطابق ہوتا ہے اور اسی لیے شخصیت کا اظہار ممکن نہیں ۔ وہاں تو ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ اپنی

شخصیت کو نظم و ضبط کے ساتھ کردار کے سانچوں میں ڈھال لیا جائے تاکہ مثالی نمونوں کی پیروی ہو سکے ۔ شاعری اور زندگی دونوں میں رومانوی رجحان اور کلاسیکی رجحان میں فرق ہے ، ایک میں فارم ، مثالی نمونے ، نظم و ضبط کے اصول باہر سے نہیں لائے جاتے بلکہ وہ داخلی اور ذاتی عمل سے بنتے ہیں ۔ دوسرے میں خارجی طے شدہ اصولوں کو مثالی مان کر ان کی پیروی کی جاتی ہے ۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ خارجی فارم یا مثالی نمونے اپنی ذات میں اس درجہ جذب کر لیے جاتے ہیں کہ پھر جو بات ہوتی ہے منفرد نہیں ہوتی ، ذاتی نہیں ہوتی ، بلکہ وہ ہوتی ہے جو پہلے سے طے شدہ معیار کے مطابق ہو ۔ اس میں تعمیم ہو ۔ اتنی کہ ہر کوئی وہی سمجھے جو سمجھتا چلا آیا ہے ۔ اس کے برخلاف رومانوی رجحان میں شخصیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ شخصیت کے اظہار کی بات وہیں آئے گی جہاں نفس کی تنظیم خارجی اصولوں یا فارم کے تحت نہ ہو ۔ رومانوی طبیعت کردار کی سخت گیری کی متحمل نہیں ہو سکتی ۔ وہ طبیعت کے مختلف رجحانات کے بے قید و بند اظہار کو ہی شخصیت کا اظہار سمجھتی ہے ۔ مطلب یہ ہے کہ آدمی کی شخصیت ، شخصیت اسی وقت تک رہتی ہے جب تک اس پر تنظیم کا بوجھ نہ ڈالا جائے اور جہاں شخصیت منظم ہوئی کردار بن جاتی ہے ۔ اب آپ حسرت کر ایک نظر دیکھئے ، وہ مرد مسلمان ، پیر پرست ، مجاهد ، اصولوں پر مٹ جانے والے ، ہر قربانی کے لیے تیار ، معمولی لباس میں ملبوس ، سر پر بے پھندنے کی ٹوپی پہنے ، حج کرنے اور لوگوں کو حج کروانے پر تیار ، آپ کو سیاسی جماعتوں کے پلیٹ فارم پر بھی نظر آئیں گے اور مشاعرے کے ڈائس پر بھی ۔ حسرت کو سمجھنے کے لیے یہ سمجھنا ضروری ہے کہ وہ کردار کا مجسمہ ہیں ، پھر شخصیت کی تلاش ان کے یہاں بیکار ہے ۔ یہی کردار سیاست میں بھی ہے اور شاعری میں بھی ۔ اسی کردار نے ان کی سیاست کو بھی بنایا اور شاعری کو بھی ۔ ساتھ ہی ان کی سیاست اور شاعری دونوں نے ان کے کردار کو تقویت دی ۔ شاعری سیاست اور مذہب ، ان سب کو انہوں نے اپنی روحانی تنظیم کے لیے خود پر حاوی کر لیا تھا ۔ یہ ان کے کردار کی ہی ایک

شکل تھی کہ شاعری کو بھی خانوں میں اس طرح بانٹ دیا کہ یا تو وہ عارفانہ ہوگی یا عاشقانہ و فاسقانہ مگر ان کی عاشقانہ و فاسقانہ شاعری بھی ایک معیار سے نیچے نہیں اترتی :

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرحداری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

محجوبی سوال سے اس چشم ناز میں
منظوریوں کا رنگ عیاں ہے حیا کے بعد

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

راہ میں ملیے کبھی مجھ سے تو از راہ ستم
ہونٹ اپنا کاٹ کر فوراً جدا ہو جائیے

وہ ہیں درپے صلح پھر بھی خفا ہیں
یہ مطلب ہے ان کا کریں ابتدا ہم

چھیڑتی ہے مجھے بیباکیٔ خواہش کیا کیا
جب کبھی ہاتھ وہ پابند حنا ہوتے ہیں

حالت قبولِ عذر سے برعکس ہو گئی
میں شوخ ہو گیا وہ پشیماں ہو گئے

ٹوکا جو بزم غیر سے آتے ہوئے انہیں
کہتے بنا نہ کچھ وہ قسم کھا کے رہ گئے

قابل دید تھی گرمی میں پسینے کی بہار
تر ہوا ہے عرق حسن سے بستر کیا خوب

نزدیک ہے کہ شوق سنے وعدۂ وصال
ابھاتے ناز یار ہیں لرزاں مرے لیے

رشک سے مٹ مٹ گئے ہم دیکھ کر گرم نظر
غیر نے محفل میں جب انگلی دبائی آپ کی

بزم اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

کہنے کو تو ظاہر میں خفا ہم بھی ہیں لیکن
کچھ دل کا عجب حال ہے جب سے وہ خفا ہے

شاید حسرت اپنے کردار کو بنانے میں اتنے منہمک تھے کہ جذبہ پیدا ہوتا تو اس کا اظہار فوراً کر دیتے ۔ اپنے پاس رکھنے سے ڈرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ اگر کہیں رہ گیا تو بنے بنائے اصول اور ڈھانچے نہ بگڑ جائیں ۔ چونکہ قلبی واردات ان کی ذات کا جزو نہیں بن پاتے اس لیے ان کے شعروں میں شدت نہیں پیدا ہوتی ۔ البتہ ایک چاشنی ضرور ملتی ہے ۔ جس طرح حسرت کی شاعری خانوں میں بٹ گئی تھی اسی طرح ان کی زندگی بھی خانوں میں بٹی ہوئی تھی ۔ وہ مرید بھی تھے اور شاعر و سیاستدان بھی مگر ان تینوں حیثیتوں میں گہرا ربط نہیں تھا ۔ وہ ظفر علی خاں کی طرح نہ تھے جن کی سیاست ان کی شاعری تھی اور شاعری سیاست دونوں میں ربط باہمی تھا ۔ حسرت کے یہاں مذہب سیاست اور شاعری کے حدود الگ الگ ہیں ، ان تینوں کا ایک دوسرے پر اثر نہیں ۔ اگر ہے تو اتنا ہلکا کہ کوئی معنی نہیں رکھتا ۔ گاہے بگاہے مذہب و سیاست ان کی شاعری میں نظر آتے ہیں مگر وہاں بھی جذبہ کی گہرائی نہیں ملتی ۔ جذبہ کی گہرائی کے لیے بھی ذاتی و انفرادی زندگی کے شدید اظہار کی ضرورت ہے ۔ مگر ان کے یہاں زندگی کا اظہار شدید نہیں ۔ وہ اس لیے بھی کہ وہ زندگی کا اظہار تین طریقوں سے کرتے ہیں اور اس لیے بھی کہ حسرت نے اپنی ذات کو سماجی اقدار میں بھی حل کیا اور مذہب و تصوف میں بھی اور اس طرح ان کی انفرادیت ختم ہو گئی اور اب ان کے یہاں شدت بھی نہیں رہی اور رومانی عناصر بھی ختم ہو گئے ۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حسرت کے یہاں تصوف نہیں ۔ ان کے یہاں تصوف ہے مگر ویسا نہیں جس میں صوفی اپنے ذاتی تجربات اور قلبی واردات کے سہارے روح کی تنظیم کرتا ہے ۔ ایسے صوفی کے یہاں رومانی عناصر ملتے ہیں ۔ انگریزی زبان کے رومانوی شاعروں کے یہاں بھی کچھ اسی قسم کے تصوف کی لہر ہے ۔ حسرت کے یہاں معاملہ دوسرا ہے ۔ وہ خارجی اصولوں اور فارم کو اپنے اوپر حاوی کرتے ہیں اور اس طرح اپنی روح کی تنظیم کرتے ہیں ۔ اسی لیے ان کی شاعری اور ان کی زندگی کا مثالی نمونہ خارجی اور کلاسیکی ہے ۔ وہ ان کی روح کی

پیدا کردہ چیز نہیں بلکہ باہر سے خود پر حاوی کی گئی ہے۔

ہم نے دیکھا کہ حسرت ایک کردار کے مالک تھے۔ اسی لیے ان کی شخصیت ختم ہو گئی تھی۔ انفرادی رجحانات منظم ہو کر کردار کے جزو بن گئے۔ کردار کا عمل ہر موقع پر ایک ہی طرح کا ہوتا ہے۔ شخصیت کا اظہار موقع بہ موقع مختلف صورتوں میں ہوتا ہے۔ اس کے لیے کوئی خاص نمونہ مقرر نہیں۔ حسرت کی شاعری میں ایک ہی سطح ہے اس لیے کہ وہ شاعری کردار کی شاعری ہے اور اسی سبب سے ان کی شاعری میں شدت نہیں، ٹھہراؤ ہے۔ ان کی شاعری کلاسیکی اقدار کی حامل ہے۔ ایک بات اور دیکھتے چلئے اور وہ یہ کہ اکثر ایسا پتہ چلتا ہے کہ وہ محض مشق سخن کے لیے شعر کہتے ہیں یا پھر عادتاً یا سیاستدان کے مشغلے کے طور پر۔ ان کے یہاں ایسے شعر مل جاتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روا روی میں کہہ دیئے گئے ہیں یا پھر یوں کہ معنی کے اعتبار سے صحیح ہیں مگر ان کا اثر وہ نہیں ہوتا جو انہوں نے پیدا کرنا چاہا ہے بلکہ بالکل برعکس۔ ایسے شعروں میں چاہے حسرت کا مقصد ایک تجربہ اور نیا پن کیوں نہ ہو ایک مضحکہ پن پیدا ہو جاتا ہے:

مٹ کے رہے دونوں بہ تقریب وصل
درد مرے دل کا زکام آپ کا

خط نہ لکھنے کا نیا عذر یہ نکلا حسرت
جنگ یورپ میں وہ کہتے ہیں گراں ہے کاغذ

سب ہو گئے بند ایک حسرت
باقی ہے ابو الکلام آزاد

بیکار تھی ململ بھی گرمی میں شب فرقت
کام آئیں گی جاڑے میں فردیں جو لحافی ہیں

قوموں کی ترقی کے ہیں کچھ اور ہی اسباب
جو ڈاک پہ موقف نہ ہیں تار پر موقوف

مگر یہ بات کہیں کہیں ہے۔ عام طور پر ان کا خلوص انہیں بچا لیتا ہے، وہ فاسقانہ غزل کہتے کہتے بھی ایک شعر شیخ عبدالقادر جیلانی یا امام حسین کی شان میں کہہ دیتے ہیں، کبھی

اسی معصومیت سے کرشن کی شان میں بھی شعر کہتے ہیں ۔ مگر ایسے تمام اشعار کی سطح ایک ہی رہتی ہے ۔ یگانہ بھی کرشن کے معتقد تھے ۔ دونوں کا فرق دیکھیے :

کچھ ہم کو بھی عطا ہو کہ اے حضرت کرشن
اقلیم عشق آپ کے زیر قدم ہے خاص !
حسرت کی بھی قبول ہو متھرا میں حاضری
سنتے ہیں عاشقوں پہ تمہارا کرم ہے خاص
(حسرت)

کرشن کا ہوں پجاری علی کا بندہ ہوں
یگانہ شان خدا دیکھ کر رہا نہ گیا (یگانہ)

ان کے مشق سخن کی ایک مثال اور ہے ۔ وہ یہ کہ ایک ہی غزل میں معاملہ بندی کے اشعار بھی ہوں گے اور اسی میں دوسرے مضامین کے بھی ۔ میں یہاں غزل میں موڈ یا تسلسل کی بات نہیں کر رہا ہوں ۔ مطلب یہ ہے کہ مضامین کے اعتبار سے بھی دیکھا جائے تو ان کی سطح میں فرق ہوگا ۔ حالانکہ حسرت کی پوری شاعری میں بلند و پست نہیں ایک ہموار زمین ہے :

خود ہم کو بلانے لگے دے دے کے وہ قسمیں
باقی نہ کوئی فرق رہا عشق و ہوس میں
موقع ہے عجب کشمکش لطف و ستم کا
قابو میں ہیں وہ ناز کے ہم شوق کے بس میں
لازم ہے یہاں غلبۂ آئین سوئیت
دو ایک برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

پہلے کہا جا چکا ہے کہ حسرت کے اشعار میں شدت تاثر کی کمی ہے ۔ بہت سے اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں ایک کہانی ہے ۔ بیان میں لذت ہے ، شوخی ہے ، مگر جذبہ چھپا نہیں ۔ فوری اظہار کے باعث ان میں درون بینی کی گھٹن نہیں مگر شاید اسی لیے ان کی شاعری کی سطح اوپر کی ہے ، نیچے کی نہیں ، تہہ دار نہیں ، اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری وجدانی نہیں ۔ ہم ان کی شاعری کو محسوس تو کرتے ہیں لیکن وہ ہم پر طاری نہیں ہوتی ۔ میں یہاں اپنے ذاتی تاثر کو ایک بار اور دہراتا ہوں اور وہ یہ کہ حسرت کو

کبھی کبھی پڑھنے اور کہیں کہیں سے پڑھنے میں بڑا لطف آتا ہے۔ شروع سے آخر تک پڑھیے تو موضوعات ، اظہار زبان کی یک رنگی اور ان کی ایک ہموار سطح سے طبیعت جلد اکتا جاتی ہے۔ بہرحال یہ ایک تاثراتی بات ہے۔ یہ اشعار دیکھیے جو اپنے ساتھ ایک ایک کہانی لیے ہوئے ہیں :

کہتا ہے عجب ناز سے اٹھلا کے یہ وہ شوخ
حسرت سے تو پردہ نہ کیا ہے نہ کریں گے

کیا کہیے کہ رہتا ہے بہرحال تصور
حسرت ہمیں لندن کی اسی آفت جاں کا

ساتھ ان کے جو ہم آئے تھے بیروت سے حسرت
یہ روگ نتیجہ ہے اسی ہم سفری کا

ہم رات کو اٹلی کے حسینوں کی کہانی
سنتے رہے رنگینئی ژوبا کی زبانی

آنکھوں کا تبسم تھا مرے شوق کا موجب
چتون کی شرارت تھی مری دشمن جانی

ہونٹوں کے قریب آئی جو وہ زلف معنبر
جھٹ چوم لیا ہم نے طبیعت ہی نہ مانی

ہوتی یہ خبر اس کو تو کیا کیا نہ بگڑتی
ژوبا نے غنیمت ہے کہ یہ بات نہ جانی

آخری چار شعروں میں تسلسل ہے ، یہاں حسرت کی ژوبا مجاز کی نورا معلوم ہوتی ہے۔

ایک بات حسرت کے بارے میں اور اہم ہے اور وہ یہ کہ ان کے شعروں میں تہذیب کی ایک سطح ہے۔ ان کے یہاں تہذیب کی سطح چاہے بہت بلند نہ ہو ، گھٹیا نہیں ہے ، ان کے اشعار سے ان کی محبوبہ کی سماجی حیثیت اور اس طبقہ کی پوری تہذیب کا اندازہ ہوتا ہے جس کے حسرت نمائندہ تھے۔ اٹھنے بیٹھنے ، گفتگو اور معاملات محبت ، سب قسم کے آداب کا پتہ چلتا ہے۔

غضب میں جان ہے پابندیٔ آداب الفت سے
کہ ہر ہر بات کو در پردہ کہنا فی المثل کہنا

اب ان سے کہو آرزوئے شوق نہ حسرت
وہ حسن بیان آج کہاں گم ہے تمہارا

یہ بھی آداب محبت نے گوارا نہ کیا
ان کی تصویر بھی آنکھوں سے لگائی نہ گئی

گھر سے ہر وقت نکل آتے ہو کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو

سامنے غیروں کے لازم نہیں ہم پر یہ عتاب
سر سے ڈھل جائے نہ غصے میں دوپٹہ دیکھو
اب وہ شوخی سے یہ کہتے ہیں ستمگر ہیں جو ہم
دل کسی اور سے کچھ روز کو بہلا دیکھو

اندھیرے میں وہ آ لپٹے تھے پہلے کس کے دھوکے میں
کہ جب آخر مجھے دیکھا تو شرما کر کہا تم ہو

حسرت نے کچھ اشعار وقتی موضوعات کے بارے میں کہے ہیں ۔ جاپان اور یورپ کی حرص و ہوس یا ماہ رمضان کی الوداع ۔ یہ سب حسرت کے انتہائی خلوص کے باوجود غزل میں اپنی جگہ یوں نہیں بنا سکتے کہ غزل اپنے فارم کے اعتبار سے ایک ایسی صنف ہے جو وقتی موضوعات اگل دیتی ہے ۔

حسرت کے متعلق مجھے جتنی باتیں کہنی تھیں وہ میں کہہ چکا ۔ پہلے کہی ہوئی ایک بات کو پھر سے دہراتا ہوں اور وہ یہ کہ حسرت پر اردو غزل کے قدیم رنگ کا خاتمہ ہوتا ہے اور جدید رنگ کی شروعات یگانہ اور آرزو سے ہوتی ہے ۔

اصغر گونڈوی

سرسید احمد خاں کی تحریک" عقلیت کی تحریک تھی اور عقلیت کی تحریک جذبات کے خلاف اخلاقیات کے نام پر اصلاح کی تحریک ہوتی ہے۔ یہ تحریک جہاں ایک مفہوم میں مردہ استعاروں کے خلاف جنگ تھی ، وہاں دوسرے مفہوم میں ادب و شاعری میں کئی ''بُعدین'' (Dimensions) کم کرنے کی ذمہ دار بھی ہوئی ۔ نئے نئے موضوعات کی طرف اور نئے اسالیب اظہار کی طرف نظریں دوڑنے لگیں مگر اس کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ انسانی جذبات سے خوف کا ایک رجحان پیدا ہوا ۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ہیرو نصوح نے بیٹے کی لائبریری کی ''مخرب اخلاق'' کتابیں جلا دی تھیں اور مولانا محمد حسین آزاد کی نظموں کی کتاب اس عنوان سے شائع ہوئی ''نظم آزاد جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے''—رنگِ لکھنو کو پست قرار دے دیا گیا اور داغ و امیر کا رنگ مطعون ہوا۔

جہاں تک اردو غزل کا تعلق ہے اس میں نہ ہئیت کے تجربے ممکن تھے اور نہ ایسے موضوعات جن کے اظہار کے لئے تفصیل کی ضرورت ہو ۔ غزل میں تجربے کی تفصیل نہیں ہوتی اس میں تجربے کی روح ہوتی ہے ۔ ہر تجربہ چاہے وہ محبت کا ہو یا ناکامی کا ، خلوص و مروت کا ہو یا دنیا کی بے ثباتی کا ، اس کی ایک بنیادی شکل (Pattern) ہوتی ہے ۔ یہ بنیادی شکل یا نمونہ ہر تجربہ کے پیچھے موجود ہوتا ہے ۔ اور شاید غزل کی ہئیت کی کامیابی کا یہی راز ہے کہ ایک شعر پڑھا گیا اور تمام سننے والوں نے اسے اپنے تجربے کے مطابق پایا۔اس لیے کہ ہر قاری اور ہر سامع اپنے ذاتی تجربے کی تفصیل اس بنیادی شکل میں اپنی طرف سے بھر دیتا ہے اور اسے اپنا لیتا ہے ۔ اسی باعث غزل میں ہئیت و موضوع دونوں میں کوئی بڑی انقلابی تبدیلی ممکن نہ ہوسکی تاہم غزل میں ایک اصلاحی تحریک شروع ہوئی ۔ جو لوگ اس سے آگے بڑھے انہوں نے نظموں کا سہارا لیا اور حتی المقدور

نئے نئے موضوعات کی تلاش اور نئی ہیئتوں کی تراش خراش میں مصروف ہو گئے ۔ غزل کہنے والے اصلاح غزل کی طرف مائل ہوئے ، کچھ تو نئے موضوعات اور حقیقت کی مختلف سطح کی تلاش میں لگ گئے ساتھ ہی غزل جیسے کلاسیکی فارم میں اپنی شخصیت کا بورپور اظہار کرنے لگے جیسے فانی اور یگانہ ، کچھ کچی اور چھچھلی شاعری اور پست ذہنیت کے خلاف اساتذہ کی طرف مائل ہوئے اور اردو غزل کی صحیح روایات کی چھان بین میں لگ گئے جیسے حسرت ، اور کچھ ایک اخلاق میلان کے ساتھ اصلاح غزل کی طرف مائل ہوئے جیسے اصغر ۔ غزل کی اصلاح کے لیے انہوں نے شاید یہ بہتر سمجھا کہ موضوعات انسانی جسم سے متعلق ہونے کے بجائے روح کی بالیدگی سے متعلق ہونے چاہئیں اور اس کے لیے سیدھا راستہ تصوف کا تھا ۔

مولوی اصغر حسین اصغر گونڈہ کے رہنے والے تھے ۔ ۱۸۸۴ع میں پیدا ہوئے اور اس حساب سے یگانہ کے ہمسن اور حسرت و فانی کے ہمعصر تھے ۔ اصغر کا سارا کلام دو چھوٹے چھوٹے مجموعوں پر مشتمل ہے ''نشاط روح '' اور '' سرور زندگی'' ۔ ان میں نظمیں بھی ہیں مگر بہت کم ۔کچھ متفرقات ہیں اور کچھ فارسی کی غزلیں ۔ یوں کہیئے کہ دونوں مجموعوں میں تقریباً سو مکمل غزلوں کا مواد ہے ۔ اس طرح دیکھئے تو ان کے کلام کی پہلی خصوصیت یہ ہوئی کہ وہ مختصر ہے ، منتخب ہے ۔ ان کی دوسری خصوصیت میرے نزدیک یہ ہے کہ اس میں بلند و پست نہیں ایک ہموار سطح ہے ۔ تیسری خصوصیت جو پہلی اور دوسری خصوصیتوں کا لازمی نتیجہ ہے ، یہ ہے کہ ان کے پورے کلام میں ایک رکھ رکھاؤ ہے اور اگر ہم کنگھی چوٹی اور انگیا کی شاعری کو پست قرار دیں تو اصغر کی شاعری بلند ہے ۔ (میں نے یہاں '' اگر '' کا استعمال کیا ہے اور وہ یوں کہ میں موضوع کی اخلاق برتری کے باعث شاعری کو برتر نہیں سمجھتا ۔ اچھی شاعری صرف موضوعات کی بلندی سے نہیں بنتی ، اچھی شاعری تو پست موضوعات کو بھی بلند کر دیتی ہے) ہاں تو بات یہ تھی کہ اصغر کی شاعری بلند ہے اور وہ بلند ان معنی میں ہے کہ وہ موضوعات میں تمیز کرتے ہیں ۔ کچھ موضوعات کو بلند و عظیم اور کچھ کو کمتر درجے کا سمجھتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ خدائے بزرگ و برتر کی ذات

سب سے زیادہ عظمت کی مظہر ہے اور اسی لحاظ سے بندہ و خدا کے تعلقات شاعری کے لیے زیادہ برتر و موثر موضوعات فراہم کریں گے اس مابعدالطبیعاتی تعلق کی بنا پر شاعری میں فکری عنصر اور ایک قسم کی گہرائی بھی پیدا ہوگی جو یقیناً عام سطح سے بلند تر ہوگی اس لیے کہ عام آدمی ان خاص موضوعات و تجربات کو سمجھ ہی نہیں سکتا اور اسی لیے شاعری کی سطح بلند بھی ہو گی اور خواص کے لیے بھی ہو گی ۔ عام آدمی کے لیے شعر کہنے کے تو اصغر خود بھی قائل نہ تھے ۔ اسی لیے ان کی شاعری نے مولانا ابوالکلام آزاد جیسے آدمی کے ذہن رسا تک رسائی حاصل کی اور وہ مولانا اصغر پر اپنی تقریظ میں لکھتے ہیں کہ " میں معیار کی پستی پر کسی طرح اپنے آپ کو راضی نہیں کر سکتا " ۔ اصغر کی شاعری کے موضوعات کی بات ہو رہی ہے تو اسی سلسلے میں اصغر پر تنقید کا ایک نمونہ دیکھتے چلئے ۔ ہمارے ناقد کہیں کہیں بات پتے کی کہتے ہیں مگر بھلے مانس اتنے ہیں کہ کسی کی اچھائی برائی میں نہیں پڑتے وہ تو ہر ایک کے گن گاتے ہیں اور اسی طرح اپنی عزت آبرو کا بھرم رکھتے ہیں:

" اصغر کی غزلوں میں مجازی کیفیات عشق کی ترجمانی نام کو نہیں ، وہ تو عشق حقیقی کے شاعر ہیں لیکن اس عشق حقیقی کی متنوع کیفیات کو جس انداز سے انھوں نے محسوس کیا ہے اور پھر جس طرح اس کی ترجمانی کی ہے وہ اردو غزل کی روایت میں ایک بہت بڑا اضافہ ہے ۔ اصغر تصوف کے شاعر ہیں اور تصوف کے مسائل کو پیش کرتے ہوئے وہ زندگی کی فضاؤں میں اتنا اونچا اڑے ہیں کہ اپنے آپ کو کہیں کہیں نظروں سے اوجھل کر دیا ہے ۔ اسی لیے ایک قسم کی ماورائیت بھی ان کے یہاں پیدا ہو گئی ہے لیکن ان کے اس انداز میں ایک رفعت اور بلندی کا احساس ضرور ہوتا ہے ۔"

اس اقتباس سے پہلی بات تو یہ ظاہر ہوئی کہ اصغر عشق حقیقی کے شاعر ہیں اور اس عشق کی متنوع کیفیات کی ترجمانی جس طرح انھوں نے کی ہے وہ اردو غزل کی روایت میں ایک بہت بڑا اضافہ ہے ۔ دراصل غور کیجئے تو عشق کی کیفیات چاہے وہ حقیقی عشق کی ہوں یا مجازی کی دونوں کا نمونہ (Pattern) ایک ہی قسم کا ہوتا ہے ۔ وہی درد ہجر اور وہی لذت وصال ، اور

اس درد اور اس لذت کا اظہار جب شعر میں ہوتا ہے تو دو شاعروں میں فرق صرف طرز بیان اور انفرادی ردعمل کا ہوتا ہے ۔ اگر یہ کہا جائے کہ اصغر کے طرز بیان اور دوسرے شاعروں کے طرز بیان میں فرق ہے تو یہ ظاہر ہے اس لیے کہ اگر ان کا طرز بیان ویسا ہی ہو جیسا کہ دوسروں کا ہے تو اصغر شاعر نہ ہوں گے صرف نقال ہوں گے ۔ جہاں تک عشق کے موضوعات کے سلسلے میں اردو غزل کی روایت میں اضافہ کا تعلق ہے تو وہ یوں غلط ہے کہ اصغر نے بقول ناقد مجازی عشق کو بالائے طاق رکھ دیا تھا اور صرف عشق حقیقی تک محدود تھے اور ظاہر ہے کہ اس عشق کی کیفیات کا اظہار صرف اسی طرح ہوگا جس طرح عشق مجازی کا تو پھر اس میں نہ تنوع کا سوال پیدا ہوتا ہے اور نہ روایات میں اضافہ کا ۔ میں یہاں اپنی بات اصغر کے شعر کی مثال سے واضح کرتا ہوں :

زاہد نے مرا حاصل ایماں نہیں دیکھا
رخ پر تری زلفوں کو پریشاں نہیں دیکھا

عام مذہبی رجحان سے گریز ، زاہد کو جو اس رجحان کا نمائندہ ہے خاطر میں نہ لانا ، دنیا میں حسن و جمال کی تلاش ، جہاں کی ہر حسین شے میں خدائے برتر کا جلوہ دیکھنا ، یہ سب اردو غزل کیا فارسی غزل کی روایات ہیں جو اردو غزل میں بھی ہمیشہ سے جاری و ساری ہیں ۔ اصغر کا اس روایت میں اضافہ کیا معنی رکھتا ہے ہاں اتنی بات ضرور ہے کہ اصغر " درد ہجر" اور "لذت وصل" کے موضوع سے گھبرائے ہوئے ضرور لگتے ہیں اس لیے کہ اس میں انسانی عشق کی بو آتی ہے ، یا شاید غزل کو دھو کر پاک کرنا چاہتے تھے اور اسی لیے وصل و ہجر سے پریشان تھے یا پھر وہ اس مروجہ طریقۂ اظہار کو پسند نہ کرتے تھے جو ان کے زمانے کے شاعروں میں عام تھا اور اس طرح اپنے لیے ایک علیحدہ راہ تلاش کر رہے تھے۔ خود کہتے ہیں :

کیا درد ہجر اور یہ کیا لذت وصال
اس سے بھی کچھ بلند ملی ہے نظر مجھے

اور اس بلند نظری کا اثر ان کی شاعری پر یہ ہوا کہ وہ انسان ، اس کے جذبات و احساسات ، حیات و کائنات سے اس کا رشتہ ، یہ سب

کچھ بھول گئے ، ان کی نظر بلند تو ہوئی مگر خلاؤں سے شاعری کے موضوعات نہیں آتے وہ تو زندگی سے پیدا ہوتے ہیں اسی لیے اردو شاعری کی روایت کی ایک ''بعد'' (Dimension) اور کم ہو گئی ۔ یہ ''بعد'' انسان پرستی (Humanism) کے نظریہ پر مبنی تھی ۔ ہمارے ناقد آگے چل کر یہ کہتے ہیں کہ ''اصغر تصوف کے شاعر ہیں اور تصوف کے مسائل پیش کرتے ہیں ۔ اس طرح ان میں ماورایئت پیدا ہو گئی ہے لیکن اس میں رفعت ، اور بلندی ضرور ہے'' ۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ تصوف کا شاعر ہو یا کوئی اور شاعر ، کسی قسم کے مسائل کو پیش کر کے شاعر نہیں بنتا ۔

شعر میں مسائل پیش نہیں کئے جاتے ۔ مسائل کی حیثیت تو شاعری میں ویسی ہی ہوگی جیسے کوئی حکیم اپنا نسخہ نظم کی صورت میں لکھ دے ۔ جہاں تک ماورایئت کا تعلق ہے وہ بات مانی جا سکتی ہے اور جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے اصغر اس زندگی سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں ۔ ان کی شاعری کی رفعت اور بلندی کے قائل بھی ہو جائیے اس لیے کہ جو زندگی سے ماورا ہے وہ کہیں بھی ہو ، ہم سے کیا مطلب ۔

ہمارے ناقد آگے چل کر کہتے ہیں ''اصغر کی غزلوں میں سارا کھیل تخیل کا ہے اور تخیل کی بلند پروازی نے ان کی غزلوں کی رنگین فضا پیدا کی ہے ۔ ان کے یہاں روحانی اور وجدانی خیالات ہیں ۔ اصغر کے یہاں موضوعات کا تنوع نہیں ہے صرف تصوف کی کیفیات ہیں جو کہیں کہیں فلسفہ کے حدود میں داخل ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں ۔ لیکن ان کی تخیل پرستی اور روحانیت انہیں فلسفی نہیں بننے دیتی ۔ اسی لیے ان کے یہاں موضوع کی یکسانیت ضرور ہے'' وغیرہ وغیرہ ۔

ذرا غور کیجئے ، تخیل کا کھیل تو دنیا بھر کی شاعری میں ہے پھر اصغر کی غزلوں کی یہ کیا خصوصیت ہوئی ۔ روحانی اور وجدانی خیالات بھی تخلیقی ادب کی خصوصیت ہیں ، اصغر کے یہاں موضوعات کا تنوع نہیں یہ بالکل سچی بات ہے اور یہ بات کہ ان کی شاعری میں تصوف کی کیفیات فلسفہ کے حدود میں داخل ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں بالکل وہی ہے کہ وہ تصوف کے مسائل نظم کرتے ہیں ۔ ان دونوں باتوں میں کوئی فرق نہیں ۔ ''تخیل پرستی'' کیا چیز ہے

یہ میں نہیں جانتا ، آپ کا جو جی چاہے سمجھ لیجیے البتہ ناقد ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ اسی کے باعث اصغر فلسفی نہیں بن سکے ۔

چلو اچھا ہی ہوا کہ یہ مرض انہیں لاحق نہ ہوا ۔

ابھی ہم اصغر کی شاعری کے موضوعات کی بات کر رہے تھے ۔ ایک نظر ان کی زبان پر بھی ڈالیے ۔

اس طرح زمانہ کبھی ہوتا نہ پر آشوب
فتنوں نے ترا گوشۂ داماں نہیں دیکھا

روداد چمن سنتا ہوں اس طرح قفس میں
جیسے کبھی آنکھوں سے گلستاں نہیں دیکھا

یہ آرزو کہ آئے قیامت ہزار بار
فتنہ طرازئ قد رعنا لیے ہوئے

جوش جنوں میں چھوٹ گیا آستان یار
روتے ہیں منہ پہ دامن صحرا لیے ہوئے

اس عارض رنگیں پر عالم وہ نگاہوں کا
معلوم یہ ہوتا ہے پھولوں میں صبا آئی

الفاظ کے چناؤ میں وہ بہت زیادہ متمہک نظر آتے ہیں اور موضوع کی مناسبت سے الفاظ بھی بڑے رکھ رکھاؤ کے ساتھ چنے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ دراصل جس طرح موضوعات کے سلسلے میں اصغر امتیازات کے قائل ہیں الفاظ کے سلسلے میں بھی وہ کچھ کو شاعرانہ ، عظیم ، بلند تر اور کچھ کو کم تر درجہ کا سمجھتے ہیں ۔

موضوعات اور الفاظ کے ساتھ اصغر کا یہ رویہ کیوں تھا ؟ ان کی شاعری نے یہ نہج کیوں اختیار کی ؟ ظاہر ہے کہ وہ غزل کو ایک معیار دینا چاہتے تھے ۔ اصغر کے اس خیال کے پیچھے کچھ ادبی و سماجی اور کچھ ان کے اپنے نفسیاتی عوامل کار فرما تھے ۔ بہتر ہوگا کہ ہم ایک نظر ان اثرات پر ڈالتے چلیں جو اصغر کی شخصیت اور ان کی شاعری کی تشکیل کر رہے تھے ۔

اس سلسلے میں پہلا اثر تو اس سماجی تحریک کا تھا جو سرسید سے شروع ہوئی ۔ جیسا کہ پہلے ذکر آچکا ہے اس تحریک کی نوعیت اصلاحی تھی ۔ شاعری میں حالی اور آزاد نے اصلاحی قدم اٹھایا ۔

موضوعات اور ہیئت کی تلاش کے ساتھ اصلاح کا اخلاقی پہلو بھی شاعری میں داخل ہوا۔ شاعری اور اخلاقیات کی چشمک پرانی ہے اور ہر اصلاحی دور میں یہ خیال ہمیشہ جنم لیتا ہے کہ شاعری جتنی اخلاق سے قریب ہوگی، اتنی ہی معیاری ہوگی۔ اسی لیے حب الوطنی، پچھلے اسلامی کارنامے اور روایات، اسی قسم کے بہت سے موضوعات داخل ہوئے۔ اصغر نے اس تحریک کی روایات سے تربیت حاصل کی اور اردو غزل کو صاف، ستھرا، معیاری دیکھنے کے لیے موضوعات کی بلندی اور الفاظ کا حسن دونوں کو اپنا شعار بنایا۔

ان پر دوسرا ادبی اثر اقبال کا تھا۔ ہر بڑا شاعر جو اپنے زمانے میں مقبول ہو چکا ہو (جیسا کہ اقبال تھے، اور جو مقبولیت غالب کو نہیں ملی تھی) اپنے ہمعصروں کو ضرور متاثر کرتا ہے۔ اقبال کی آواز اردو شاعری میں نہ صرف منفرد تھی بلکہ اثر انگیز بھی تھی۔ ایک اٹھتی اور ابھرتی ہوئی قوم کو ان کی شاعری کی ضرورت تھی۔ اقبال کے یہاں شاعرانہ بلندیوں کے ساتھ اصلاح قوم کے جذبات اور اخلاق پیغام کی کمی نہ تھی۔ اصغر پر اقبال کا اثر خاطر خواہ ہوا مگر ایک فرق کے ساتھ۔ اقبال کے پاس اپنے خیالات کی وسعت کے مکمل اظہار کے لیے مختلف ذرائع اظہار تھے۔ وہ ان تمام اصناف پر جو مروج تھیں حاوی تھے اور ایسی اصناف جو مروج نہیں تھیں ان کو بھی پیرایۂ اظہار بنانے کی صلاحیت و استطاعت رکھتے تھے۔ اقبال کے قارئین بچے اور بوڑھے دونوں تھے، اسی حساب سے ان کے موضوعات میں بھی تنوع پیدا ہوا اور زبان میں بھی۔ اصغر کے یہاں یہ سب کچھ نہ ہو سکا، وہ ایک مخصوص طبع، مخصوص رنگ اور مخصوص قارئین کے شاعر تھے۔ مولانا سراج الحق مچھلی شہری لکھتے ہیں کہ میں نے اصغر سے کہا کہ وہ بھی مومن کی طرح حضرات خلفائے راشدین کی شان میں قصیدے کہیں ورنہ کہیں "اہل راز" انہیں ان کے نام کی وجہ سے اپنوں میں سے نہ گردانے لگیں۔ اصغر نے قصیدہ شروع کیا جو تشبیب سے آگے نہ بڑھ سکا اور بالآخر ان کے مجموعۂ کلام میں غزل کی حیثیت سے داخل ہو گیا۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اصغر غزلیں کہتے رہے، مخصوص لوگوں کے لیے، مخصوص زبان میں اور مخصوص موضوعات پر، اب ان کی شاعری کے حدود کا اندازہ لگائیے۔

موضوعات کے سلسلہ میں بات آ نکلی ہے تو اصغر کی زندگی اور ان کی شاعری پر ایک نمایاں اثر کو اور ذہن میں رکھیے اور وہ اثر ان کے صوفیانہ مسلک کا تھا۔ قاضی عبدالغنی منگلوری ان کے پیر تھے۔ ظاہر ہے کہ اصغر کے کلام پر پیر صاحب کی تعلیم کا اثر ہوا اور ان کی شاعری میں تصوف کی ایک نہج یوں بھی پیدا ہوئی۔ مگر ایک بات اور قابل غور ہے اور وہ یہ کہ اردو غزل کی سطحیت کو عمق دینے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اس میں فکر کی گہرائی پیدا کی جائے، یہ راستہ بھی اصغر کو تصوف کے موضوعات کی طرف لے گیا۔ ذیل کے اشعار میں اقبال اور تصوف دونوں کے اثرات نمایاں ہیں:

شمیم گلشن، نسیم صحرا، شعاع خورشید و موج دریا
ہر ایک گرم سفر ہے ان میں کوئی مرا ہمسفر نہیں ہے

عکس کس چیز کا آئینۂ حیرت میں نہیں
تیری صورت میں ہے کیا جو مری صورت میں نہیں

خود آپ اپنی آگ میں جلنے کا لطف ہے
اہل تپش کو آتش سینا نہ چاہیے

اقبال اور قاضی عبدالغنی منگلوری کے اثرات تو ہمعصروں کے اثرات تھے۔ اصغر ماضی کے دو شاعروں کے اثرات کے خود قائل ہیں۔ ان کا قول تھا کہ ''میری شاعری خواجہ میر درد کے معانی اور میرزا غالب کے الفاظ کا مجموعہ ہے'' خواجہ میر درد سے ہم آہنگی کا دعویٰ صرف تصوف کی پیروی پر مبنی ہے۔ حالانکہ اصغر کی شاعری میں تصوف کا وہ پھیلاؤ نہیں جو درد کے یہاں ہے۔ اگر اس دعویٰ کو تھوڑی دیر کے لیے مان بھی لیا جائے تو غالب کے الفاظ والے دعویٰ کو کس طرح مانیے۔ غالب کے یہاں زبان کے بڑے تجربے ہیں۔ ان کی زبان میں اتنا ہی تنوع ہے جتنا موضوعات میں۔ غالب کی زبان:

ع ''دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے'' .... سے لے کر

ع "شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا" ...... تک ہے۔
جب کہ اصغر کی زبان میں صرف پر تکلف رکھ رکھاؤ ہے۔ زندگی میں بھی اصغر اسی رکھ رکھاؤ کے قائل تھے۔ مولانا سراج الحق مچھلی شہری کے قول کے مطابق اصغر سواری کے لیے ایکہ میں بیٹھتے تو دیکھتے کہ وہ خوبصورت اور دیدہ زیب ہے یا نہیں۔ شاعری میں بھی وہ نہ ہر مضمون کو منہ لگاتے اور نہ ہر لفظ کو پیرایۂ بیان بناتے۔ شاید اسی تکلف اور تصنع کا یہ بھی تقاضا تھا کہ انہوں نے درد و غم کے موضوعات کو بھی اپنانے سے انکار کر دیا اور اس کے لیے ایک رجائی فلسفہ کی آڑ لی۔

ع مجھ کو اصغر کم ہے عادت نالہ و فریاد کی

ان کی شاعری میں معاملہ بندی نہیں۔ عشق کے وہ تجربے نہیں جو جسمانی سطح کے ہوں۔ ان کے رکھ رکھاؤ اور پرتصنع معاملات زندگی نے انہیں شاید اس بات کی اجازت ہی نہ دی۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ اصغر موضوعات، زبان، موڈ اور پیرایۂ بیان کے اعتبار سے بالکل محدود ہو گئے۔ اتنا ہی نہیں، یہ بھی ہوا کہ اصغر کے دو مجموعہ کلام میں اشعار کی تعداد بھی بہت کم رہ گئی۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تعداد سے کیا ہوتا ہے شاعری میں تعداد نہیں بلکہ خوبی و کمال کو دیکھنا چاہیے۔ مگر جوہر کی تلاش بھی عرض میں ہی ہوتی ہے۔ جوہر و کمال ہوا میں نہیں ہوتے۔ بڑی شاعری میں صرف یہ نہیں دیکھا جاتا کہ کیا کہا ہے، وہاں تو یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ کتنا کہا ہے۔ اصغر نے شاعری کو فکر کی عمق تو دی مگر وسعت کھو بیٹھے۔ یوں سمجھیے کہ اقبال کی عمق سمندر کی عمق ہے اور اصغر کی عمق کنویں کی۔

ذرا اصغر کو ان کے ہمعصر شعرا کی صف میں بھی رکھ کر دیکھتے چلیے۔ حسرت سے اصغر کا اختلاف ذہنی اور شاعری کی قدر کا اختلاف ہے۔ شعر کے بارے میں حسرت کا رجحان طبع ان سے مختلف تھا۔ وہ کہتے ہیں:

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

اس کے برخلاف اصغر شعر کے سلسلے میں عوام الناس کے ذوق کو مانتے ہی نہ تھے۔ ان کا خیال تھا کہ مشاعروں میں شاعر کو داد لینے کے لیے عوام کی سطح پر اترنا پڑتا ہے۔ اسی لیے وہ مشاعروں کے زیادہ قائل نہ تھے۔ یہاں یہ بات ظاہر ہے کہ عوام ان کے شعروں کے بلند آہنگ و معانی کو سمجھ ہی نہ سکتے تھے۔ پس اگر حسرت شعر کی سادگی اور دل میں اترنے کے قائل تھے تو اصغر فکر کی گہرائی و گیرائی کے۔ تاہم اصغر کے یہاں فکر کی گہرائی کا احساس صرف الفاظ کی نشست و بست سے ہی ہوتا ہے۔ ان کے یہاں زندگی سے متعلق کسی فکر کا احساس نہیں ملتا۔ ان کا ایک شعر دیکھیے تو وہ ایک بلند آہنگ کا حامل اور ایک گہری فکر کا حاصل نظر آتا ہے مگر سچ پوچھیے تو ان کے پورے کلام میں کسی ایک روح کا پتہ نہیں چلتا۔ آپ یہ نہیں جان سکتے کہ حیات و کائنات کے بارے میں اصغر کا اپنا نظریہ کیا ہے۔ مثلاً اگر آپ یہ پوچھیں کہ غالب کے نزدیک یہ کائنات کیا ہے تو میرا جواب یہ ہوگا کہ یہ ایک حسین مرقع ہے۔ جس کی رنگا رنگی انسان کی فکر سے ہے۔ اقبال کے نزدیک کائنات کوئی جامد اور ٹھوس حقیقت نہیں بلکہ ایک رواں دواں متحرک اصول ہے۔ جس میں عمل ثواب اور بے عملی گناہ ہے۔ فانی کے یہاں کائنات کا سب سے بڑا اصول غم ہے، یگانہ کے یہاں انسانی عظمت، فکر اور عمل کی بلندی اصول زندگی ہے۔ ایک تڑپ ایک کشش اور حرکت کائنات کے ذرے ذرے میں پوشیدہ ہے۔ جمود موت ہے اور حرکت زندگی، مگر اصغر کے یہاں اس قسم کی کوئی بات نہیں۔ ایک ایک شعر میں تو کچھ نہ کچھ مل جائے گا مگر پورے کلام میں زندگی کا کوئی ایسا رجحان نہیں ملتا جس سے حیات و کائنات کے کسی مسئلہ پر روشنی پڑتی ہو۔

حیات و کائنات کے مسئلوں کو تو چھوڑیے، اپنے کلام میں اصغر خود بھی نمایاں طور پر ظاہر نہیں ہوتے، وہ اپنے تصنع اور تکلف کے پردے میں جانے کیا کچھ چھپائے ہوئے ملتے ہیں۔ ان کے چہرے پر ایک ریشمی نقاب پڑی ہوئی ہے جس کے پیچھے کچھ نظر نہیں آتا۔

اصغر سے ملے لیکن اصغر کو نہیں دیکھا
اشعار میں سنتے ہیں کچھ کچھ وہ نمایاں ہے

حالانکہ اشعار میں وہ بالکل نمایاں نہیں ہیں ۔ ان کے منفرد اشعار سے کچھ اندازہ لگائیے - حقائق و معارف سے قطع نظر وہ ایک ایسے معاشرہ کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں جو مر رہا ہو ۔ خود وہ نئے زمانہ کا ساتھ نہیں دے سکتے اور پرانے ڈھانچے کے ساتھ مکمل طور پر وابستہ نظر آتے ہیں ۔ جو کچھ ہے وہ کسی کھوئی ہوئی چیز کا احساس ہے اور بس ۔ حالانکہ یہی باتیں ان کے دیگر ہمعصروں مثلاً فانی اور یگانہ میں بھی ملتی ہیں مگر اصغر اس الانش کو بھی حسین پیرایۂ بیان کے لبادے میں چھپائے ہوئے ملتے ہیں جب کہ فانی اور یگانہ ان کا بھرپور اظہار کرتے ہیں ۔ نتیجہ یہ ہے کہ اصغر نہ تو خود اپنے جذبات کا تزکیہ کر سکتے ہیں اور نہ قارئین کے جذبات کا ۔

روداد چمن سنتا ہوں اس طرح قفس میں
جیسے کبھی آنکھوں سے گلستاں نہیں دیکھا
قید قفس میں طاقت پرواز اب کہاں
رعشہ سا کچھ ضرور ابھی بال و پر میں ہے
قفس کی یاد میں یہ اضطراب دل معاذ اللہ
کہ میں نے توڑ کر ایک ایک شاخ آشیاں رکھدی

تیسرے شعر پر غور کیجئے تو وہ ایذاطلبی کی ایک بہت اچھی مثال ہے ساتھ ہی ایسے اضطراب کی جو یقینی تباہی سے تسکین پاتا ہے۔

بظاہر اصغر حسرت سے نکتہ رسی و سر مستی میں بلند نظر آتے ہیں ۔ لیکن اگر یہ مان بھی لیا جائے تو ان کا کنیوس حسرت سے بہت چھوٹا ہے ۔ فانی اپنے ہمہ گیر رجحان طبع کے باوجود اصغر سے وسعت میں کہیں زیادہ ہیں اور یگانہ تو اپنے تمام ہمعصروں میں موضوعات اور پیرائیہ بیان کے تنوع کے اعتبار سے سب سے پیش پیش ہیں ۔

زبان کے اعتبار سے اصغر ایک صنعت کار ہیں ۔ فانی کی طرح انہیں بھی الفاظ کے استعمال ، ان کی نشست میں کمال حاصل ہے ۔ جیساکہ پہلے کہا جاچکا ہے ان کے الفاظ دھلے دھلے نکھرے نکھرے معلوم ہوتے ہیں مگر موضوعات میں تنوع نہ ہونے کی وجہ

سے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ لگاؤ بھی تصنع پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کے ساتھ پنجہ آزمائی کا احساس نہیں ملتا جو ہمیشہ ہر بڑے شاعر کی خصوصیت ہوتی ہے۔ فرانس کے ایک شاعر ملارمے نے مصور دیگا سے یہ بات کہی تھی کہ شاعری خیالات سے نہیں الفاظ سے ہوتی ہے۔ مگر اصغر کے استعمال الفاظ میں نکھار کے باوجود تازگی کا احساس نہیں ملتا۔ ساتھ ہی وہ روزمرہ کی زبان سے اتنا ہی دور ہیں جتنا کہ وہ ہوسکتے تھے۔ بڑی شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان سے قریب ہونی چاہیے۔ آپ کہیں گے کہ اصغر کی زبان ان کے موضوع سے ہم آہنگ تھی اور اسی لیے عام بول چال کی زبان سے الگ تھلگ تھی۔ میں بھی یہی کہتا ہوں۔ اصغر کی شاعرانہ روایت زندہ روایت نہ تھی۔ وارث شاہ کا تصوف یا عبدالطیف بھٹائی کا یا پھر کسی قدر میر درد کا، عام زندگی کی پیداوار تھا، اصغر کے زمانے میں تصوف کا یہ رشتہ عام زندگی سے کٹ چکا تھا۔

محدود موضوعات، زبان اور ان کے کلام کی یک رنگی اور ایک ہموار سطح ہمیں ان کے کلام سے بہت جلد اچاٹ کر دیتی ہے البتہ کبھی کبھی، کہیں کہیں سے پڑھنے کے لیے، یا پر تصنع کاھر کا درس لینے کے لیے یا پھر تصوف کی رندی و سرمستی کو پرکھنے کے لیے ہم اصغر کو اب بھی کامیاب پاتے ہیں۔

انگریزی ادب کے ایک ناقد میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold) نے انگریزی شاعر چاسر (Chaucer) اور اسکاٹ لینڈ کے شاعر برنس (Burns) کو اچھے شعرا کے زمرے سے خارج کر دیا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ چاسر اور برنس میں اعلیٰ سنجیدگی (High Seriousness) نہیں ہے۔ اس کے برخلاف گرے (Gray) بڑا شاعر تھا اس لیے کہ وہ متانت اور سنجیدگی سے بھرپور تھا۔ آج ہمیں میتھیو آرنلڈ کی اس بات سے اختلاف کرتے ہوئے کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی اس لیے کہ ادب کی تاریخ کا فیصلہ ناقد کے ہاتھ میں نہیں ہوتا۔ اگر اُردو میں اسی اصول کو اپنائیے تو نظیر اکبر آبادی اور انشا کو بیک جنبش قلم قلمزد کرنا ہوگا اور پھر اعلیٰ سنجیدگی والے شعراء ڈھونڈئیے تو ایک اصغر اور دوسرے شاید مولانا اسمعیل میرٹھی ہی ملیں گے۔ میں یہ بات طنزاً نہیں کہہ رہا ہوں، آپ اصغر کے مجموعہ کلام ''نشاط روح'' میں

مولانا ابوالکلام آزاد کی تقریظ دیکھ لیں ، وہ لکھتے ھیں :

''میں نے یہ مجموعہ بیدلی کے ساتھ اٹھایا تھا
لیکن جب رکھا تو اس اعتراف کے ساتھ کہ
اُردو میں ایک شاعر موجود ہے جس کی موجودگی
سے میں اس وقت تک بے خبر تھا ۔ میری نگاہ
نکتہ چینی میں کوتا ھی نہیں کرتی ، میں معیار کی
پستی پر کسی طرح اپنے آپ کو راضی نہیں کرسکتا''

اب آپ اپنا آخری فیصلہ دینے سے پہلے ایک بات کا خیال رکھیں اور وہ یہ کہ ایک طرف تو معیار کی بلندی اور اعلیٰ سنجیدگی ہے جس میں شخصیت کا پتہ نہیں چلتا ، دوسری طرف شخصیت کا وہ لا اُبالی اظہار ہے جو اکثر رومانی شعرا کی خصوصیت ہے اور شعری حقیقت ان کے بین بین ہے ۔

فانی بدایونی

فانی کا نام آتے ہی عام طور پر ایک نوحہ گر کا تصور ابھرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ لوگ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ ان کا نام شوکت علی خاں تھا۔ ان کا یہ نام اور ان کا تخلص دونوں ان کی پوری ادبی شخصیت کو سامنے لاتے ہیں۔ لیکن آج لوگوں کے سامنے ان کی پوری شخصیت نہیں، شخصیت کا ''شوکت'' والا حصہ نظروں سے اوجھل ہوگیا ہے اور اب جو کچھ سامنے ہے وہ یہ کہ ایک غریب الوطن، گریباں چاک منہ ڈھاپنے زندگی کا ماتم کرتا ہوا آیا اور گذر گیا ــــ وہ فانی تھا۔

چلئے بات یہاں سے شروع کریں کہ فانی مجموعہ اضداد تھےــــ وہ شوکت بھی تھے اور فانی بھی، وہ زندہ بھی تھے اور مردہ بھی، وہ غمگین بھی تھے اور غم میں مسرت کا پہلو تلاش کرنے والے بھی، غرض کہ وہ دنیا کے سب سے بڑے تضاد ''زندگی اور موت'' کو اپنے سینے میں چھپائے پورے اکسٹھ سال اسی دنیا میں زندہ رہے۔ کسے معلوم نہیں کہ روح کی سب سے بڑی تنظیم زیادہ سے زیادہ تضاد کو حل کرنے اور انہیں اپنی شخصیت میں ڈھالنے اور پھر ان سے بالاتر ہونے میں ہے۔ فانی نے تو اپنی شخصیت میں سب سے بڑے تضاد کو سمو لیا۔ اور پھر انہیں وہ لذت ملی کہ زندگی بھی بھلی لگی اور موت بھی، اب وہ زندگی اور موت دونوں کی قیمت ادا کرنے کے قابل تھے۔

لذت فنا ہرگز گفتنی نہیں یعنی دل ٹھہر گیا فانی موت کی دعا کر کے

دنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے
موت ملے تو مفت نہ لوں ہستی کی کیا ہستی ہے

اس ہستی کی کوئی ہستی نہ ماننے والا فانی ہمارے سامنے جب بھی کبھی آتا ہے تو تصویر بن کر نہیں آتا۔ فانی کے کلام سے فانی کی تصویرــمکمل تصویر نہیں ابھرتیــــجو چیز سامنے آتی ہے وہ ایک

تصور ہے ایک خیال ہے — یا یوں کہیے کہ کچھ اقدار ، جن کے فانی نمائندہ تھے ۔ فانی بدایوں کے کھاتے پیتے گھرانے میں پیدا ہوئے ۔ کم عمری میں باپ کا سایہ سر سے اٹھ گیا ۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی ۔ اے ۔ ایل ۔ ایل ۔ بی کی ڈگریاں لیں ۔ بدایوں میں وکالت کی جس میں کامیابی نہ حاصل کرسکے ۔ طبعاً خاموش طبع اور سنجیدہ تھے ۔ کثیرالاحباب بھی نہ تھے ۔ ان کا قول تھا کہ وہ کچھری صرف اس طور پر جاتے ہیں جیسے آدمی اپنے وہ کام کرے جن کے لیے وہ فطرتاً مجبور ہو ۔ ظاہر ہے کہ وکالت کا پیشہ ان کے لیے نہ بنا تھا اور مقدموں میں ان کو دلچسپی بالکل نہ تھی ۔ حالانکہ بدایوں کی سر زمین ان کے پیشے کے لیے ساز گار تھی ۔ لیکن بدایوں کی سر زمین ان کی طبیعت کے لیے ساز گار نہ تھی ۔ وہاں مشاعروں میں اکھاڑے بازی تھی اور خاندان میں چھوٹے موٹے جھگڑے ، فانی ان تمام دنیا داری کی باتوں سے بالاتر تھے ۔ ان سب باتوں کا اثر یہ ہوا کہ وطن سے ایک بے زاری اور ساتھ ہی محبت دونوں طبیعت میں رچ بس گئی۔

زمین حشر فانی کیا قیامت ہے معاذ اللہ
مجھے اپنے وطن کی ہی زمیں معلوم ہوتی ہے

اور

گوخارھوں ، جب باد چمن آتی ہے
انگاروں پہ لوٹتے ہی بن آتی ہے
کافر ہوں ، جو فردوس میں چین آتا ہو
دوزخ سے بھی جب بوئے وطن آتی ہے

۱۸۵۷ء سے ۱۹۱۴ء تک کا زمانہ ہندوستان میں زبردست سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا زمانہ رہا ہے ۔ ۱۹۱۴ء میں ہندوستان تو کیا ساری دنیا ایک نئے تہذیبی اور تمدنی موڑ پر آ گئی — یہاں ایک بات سمجھنے کی ہے اور وہ یہ کہ تہذیبی اقدار کی تبدیلی ، سیاسی ، معاشرتی اور سماجی اقدار کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ ، ان کے قدم بہ قدم نہیں ہوتی ، اس میں قدرے دیر لگتی ہے ۔ تہذیبی اقدار کا تعلق روحانی دنیا سے ہوتا ہے اور اس لیے مادی تبدیلیوں سے ان کی مطابقت ہوتے ہوتے بھی ایک عرصہ درکار ہوتا ہے ۔ مادی حالات کے بدلنے سے معاشرہ کے کسی فرد کی کشمکش خارجی شکل اختیار کرتی ہے ،

تہذیبی اور روحانی اقدار کی تبدیلی داخلی کشمکش لاتی ہے ۔ اسے یوں دیکھیے کہ اگر کوئی فرد اپنی ملازمت سے برطرف ہوجائے تو وہ دوسری ملازمت کی تلاش کرے گا اور اس میں اس کی زیادہ تر کوشش خارجی طور پر نمایاں ہوگی ۔ ہوسکتا ہے کہ وہ داخلی طور پر بھی ایک کرب کا شکار ہو ، مگر اس کا یہ کرب دوسری ملازمت کے مل جانے سے دور ہوجائے گا۔اب ایک دوسری مثال لیجئے ، فرض کیجئے کہ کسی آدمی کو عشق میں ناکامی ہوتی ہے تو اس کی کشمکش داخلی ہوگی۔نفس کی تماتر قوتوں میں توازن قائم نہ رہنے سے آدمی پاگل ہو جاتا ہے ، مگر کسی عضو بدن کے کٹ جانے سے وہ صاحب کا کار آمد فرد رہ سکتا ہے ۔ یہی فرق ہے خارجی کشمکش اور داخلی کشمکش کا ، اور ساتھ ہی مادی اقدار اور روحانی اقدار کا۔ اب ذرا غور کیجئے کہ ایک خاص تہذیبی ماحول میں پرورش پائے ہوئے آدمی کا اس دور میں کیا حال ہوگا جب کہ ان تمام تہذیبی اقدار کی موت ہوگئی ہو جو اس کی روحانی زندگی کی ضامن ہوں ۔ تھوڑے سے تصور کی شرط ہے اگر ہم افلاطون کو آج اس دنیا میں زندہ کر دیں تو کل اس کے لیے ہمیں یا تو پاگل خانے میں جگہ مخصوص کرانی ہوگی یا پھر قبرستان میں ۔

ظاہر ہے کہ فانی کی پرورش ان کے والدین کے ماحول میں ہوئی اور جب وہ اپنے پیروں پر کھڑے ہوئے تو پیروں تلے زمین نکلتی ہوئی معلوم ہونے لگی ۔ اب نہ وطن میں چین اور نہ وطن سے باہر طبعاً تو وہ دروں بیں تھے ہی ، بیرونی گرد و نواح بھی راس نہ آئے ۔ طبعیت میں تلخی آئی ، لیکن دروں‌بینی کام آئی ، تلخی میں گھلاوٹ پیدا کی ، چاشنی دی اور وہ دنیا کیا زندگی سے بے نیاز ہوگئے۔میں یہاں ''بے نیاز'' کا لفظ استعمال کر رہا ہوں ''منکر'' کا نہیں۔میرا مطلب یہ ہے کہ فانی نے اپنی کشمکش کو جو روحانی تھی ، داخلی تھی ، حل کر لیا ، وہ تمام‌تر تضاد سے بالاتر ہوگئے اور اس کشمکش سے اوپر اٹھ گئے۔اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ وہ زندہ رہے اور مرے بھی تو ایک طویل عمر پاکر۔ان کے یہاں غم و موت احتجاج کی صورت میں آئے ۔ ان کی شخصیت میں ڈھلے ، فلسفہ بن گئے اور اس طرح ان کی روح کو ایک بڑی تنظیم میسر ہوئی اور ایک بڑا سکون ۔

اس بات کو ایک دوسری طرح بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ پرانے معاشرے کے بندھن ٹوٹ جانے سے افراد بھی بکھر جاتے ہیں جیسے ہار سے موتی۔ اسی اثنا میں معاشرے کی از سرنو تعمیر کا کام بھی جاری رہتا ہے۔ شکست و ریخت کے ساتھ ساتھ نئی تنظیم بھی ہوتی رہتی ہے۔ نئی قدروں کی تشکیل بھی جاری رہتی ہے اور افراد میں سے کچھ تو ایک طرف ہو جاتے ہیں اور کچھ دوسری طرف، مگر ایسے بھی کچھ لوگ ہوتے ہیں جو کسی طرف نہیں ہو پاتے۔ جنھیں نہ تو پچھلی روایات سے کچھ ملتا ہے اور نہ اپنے زمانے سے۔ ایسے لوگ اسی داخلی کشمکش میں مبتلا ہو جاتے ہیں جس میں فانی مبتلا ہوئے۔ ایسے ہی دور میں رومانوی رجحانات اپنی جگہ بنانے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اگر سماج میں اقدار کا تعین نہ ہو تو فرد اپنی دنیا الگ بنانے لگ جاتا ہے۔ انفرادی رجحانات، موت کی طلب، جذبات و احساسات کی شدت، عقل کی کسوٹی سے گریز، یہ تمام باتیں بڑی حد تک رومانوی طرز فکر کی ہی مظہر ہیں۔ اس سلسلے میں فانی کو بھی ایک حیثیت سے رومانی طرز فکر کا حامل کہا جا سکتا ہے اور پھر ان کے یہاں تو ایذاپسندی بھی ہے۔ فرق یہ ہے کہ فانی غزل کی ہئیت کو اپنائے رہے۔ اس طرح وہ کلاسیکی فارم میں رومانی رجحانات کو سموتے رہے۔ غزل میں ہئیت کے تجربوں کی بات بے معنی ہے۔ البتہ غزل کی ہئیت میں تجربے ضرور ہوسکتے ہیں۔ یہی فانی نے بھی کیا اور ان کے دوسرے بڑے ہمعصر یگانہ نے بھی۔ یگانہ کا نام لیجئے اور وہ فانی کا تضاد معلوم ہوتے ہیں۔

گلا نہ کاٹ سکے اپنا وائے ناکامی
پہاڑ کاٹتے ہیں رات دن مصیبت کے

موت مانگی تھی خدائی تو نہیں مانگی تھی
لے دعا کر چکے اب ترک دعا کرتے ہیں (یگانہ)

تو کہاں تھی اے اجل اے نامرادوں کی مراد
مرنے والے راہ تیری عمر بھر دیکھا کئے

اجل کی آرزو ہو دل میں فانی اور دنیا ہو
خدا رکھے یہی رونق ہے اس اجڑے ہوئے گھر کی (فانی)

لیکن ذرا غور کیجئے تو دونوں ہی چیخیں ہیں ، ایک دل سے باہر نکل کر فضا میں تیر جاتی ہے ، اس لیے کہ یگانہ خارج بیں تھے ، اور اس لیے بھی کہ وہ اپنی کشمکش کو (جو داخلی تھی) اپنی شخصیت میں جذب نہ کرسکے تھے ، اور دوسری دل کی اتھاہ گہرائیوں میں اترتی چلی جاتی ہے ، اس لیے کہ فانی دروں‌بیں تھے اور اس لیے بھی کہ انہوں نے اپنی کشمکش کو اپنی شخصیت میں حل کر لیا تھا۔غم ان کی زندگی کا جز ، اور موت زندگی کا ماحصل۔یگانہ زندگی کی ہر پیچ منزلوں میں بھٹکتے اور اس سے لڑتے رہے ، اور فانی گویا ایک ہی جست میں زندگی کے تمام مرحلوں کو عبور کرکے زندگی اور موت کی سرحد پر پہنچ گئے ۔ اس لیے کہ عدم‌وجود کی منزل آخر ہے۔ موت ہستی کی تکمیل ہے ۔ موت دیر آشنا ہے مگر اس کے بعد جلوۂ حقیقی سے رجوع ہونا ہے :

خود جو نہ ہونے کا ہو عدم کیا اسے ہونا کہتے ہیں
موت نہ ہو تو ہست نہیں ، یہ ہستی کیا ہستی ہے
ظہور جلوہ کو ہے ایک زندگی درکار
کوئی اجل کی طرح دیر آشنا نہ ملا

لیکن ذرا ابھی ٹھہرئے ہم تو فانی کے فلسفہ موت و غم کی سرحدوں تک آن پہنچے ، اس کے پہلے ہمیں یہ بھی دیکھنا تھا کہ ان کی شخصیت کا ''شوکت'' والا حصہ کیوں سامنے نہیں آتا ، ''فانی'' کی شاعری کا تفصیلی جائزہ لینے سے پہلے ہم ذرا ''شوکت'' کو بھی تلاش کر لیں تو بہتر ہوگا ۔ ہاں تو بات یہاں سے شروع ہوئی تھی کہ فانی بدایونی دراصل شوکت علی خاں تھے ۔ فانی کی تلاش کرنی ہو تو ان کے کلام میں موضوع غم و موت کی تلاش کیجئے اور شوکت کو ڈھونڈنا ہو تو شکوہ الفاظ اور شوکت اسلوب کی طرف آئیے ۔ فانی کو صرف الم ریز ، غم انگیز ، موت کے راگ الاپنے والا اور غم کے تیر چلانے والا شاعر کس نے بنایا ؟ آپ اگر یہ سوال اٹھائیں تو میرا جواب یہ ہوگا کہ کچھ فانی کے اپنے تکلفات نے اور کچھ دوستوں کی عنایت نے۔کچھ فانی کی ''باقیات'' نے اور کچھ رشید احمد صدیقی اور قاضی عبدالغفار کی انتقادیات نے ، کچھ ان کے تخلص فانی نے اور کچھ اس تخلص کو کھپانے والے مقطعوں کے الفاظ و معانی نے ۔ اس طرح

شوکت علی خان فانی وہ کچھ بن گئے جو اب سطحی طور سے آپ کو نظر آتے ہیں ۔ آپ اگر فانی کو اس کے اصل روپ میں دیکھنا چاہتے ہیں تو ایک کام کیجئے اور وہ یہ کہ ''باقیات فانی'' کو فانی کی کلیات کے تمام اشعار میں ملا جلا دیجئے اور پھر سارے دیوان سے کچھ شعر اٹھا لیجئے ۔ اب دیکھئے :

لالے پہ جھک پڑی ہے گل و یاسمن کی شاخ
یا دست نازنیں میں ہے ساغر شراب کا

جب ترا ذکر آ گیا ہم دفعتاً چپ ہوگئے
وہ چھپایا راز دل ہم نے کہ افشا کر دیا

یوں چرائیں اس نے آنکھیں سادگی تو دیکھئے
بزم میں گویا مری جانب اشارا کر دیا

وعدے کی رات گردش افلاک رک گئی
جب تم سے ان گئی تو زمانہ بگڑ گیا

ادائے دعوت نظارہ دیدنی ہے کہ وہ
مری نگاہ سے نظریں بچا بچا کے چلے

اک برق سر طور ہے لہرائی ہوئی سی
دیکھوں ترے ہونٹوں پہ ہنسی آئی ہوئی سی

در پیش ہے پھر مسئلہ طاقت دیدار
پھر کچھ نگہ شوق ہے گھبرائی ہوئی سی

تاکید ہے کہ دیدۂ دل وا کرے کوئی
مطلب یہ ہے کہ دور سے دیکھا کرے کوئی

دشمن جاں تھے تو جان مدعا کیوں ہوگئے
تم کسی کی زندگی کا آسرا کیوں ہوگئے

تو مرے دل کی نہ سن یہ آئینہ ہے اس سے پوچھ
تیری صورت آشنا درد آشنا کیوں ہوگئے

سرکار پاس وضع جفا چاہتا ہوں میں
یہ بھی اگر وفا ہے تو اچھا نہ کیجئے

شرمندہ وہم رشک سے اتنا نہ کیجئے
آئینہ دیکھ کر مجھے دیکھا نہ کیجئے

خود مسیحا خود ہی قاتل ہیں تو وہ بھی کیا کریں
زخم دل پیدا کریں یا زخم دل اچھا کریں

جتنے منہ اتنی ہی باتیں دل کا پتہ کیا خاک چلے
جس نے دل کی چوری کی ہے ایک اسی کا نام نہیں

اے جذب بیخودی ترے قربان جائیے
پھرتا ہے دل میں کوئی مجھے ڈھونڈتا ہوا

فرض کیجئے کہ فانی کا تخلص ''شوکت'' ہوتا اور وہ غم و موت کی فضا کے تیس فیصد شعر نہ کہے ہوتے یا ''باقیات فانی'' ان کا مجموعۂ کلام نہ ہوتا تو پھر فانی کے ناقدین ان کے بارے میں کیا رائے دیتے ؟ ——— میرا خیال ہے کہ ان کے الفاظ کچھ ایسے ہوتے ———فانی بدایونی ایک کامیاب غزلگو ہیں ۔ اردو کے شعری ادب سے ان کا رشتہ براہ راست ہے ۔ وہ سب سے نچلی سطح پر ایک روایتی شاعر ہیں اور سب سے اونچی سطح پر ایک عظیم فنکار ۔ ان کی شاعری میں میر کی سادگی بھی ہے اور غالب کی معنی آفرینی بھی ۔ لکھنؤ کا بانکپن بھی اور دلی کا چلن بھی ۔ داغ و امیر کا طرز بیان بھی اور عزیز لکھنوی کی زبان بھی . . . . میں بھی یہی کہتا ہوں ۔ فانی کو لکھنؤ کا طرز سخن بڑا راس آیا اور ان کی شاعری کی بنیادیں لکھنؤی اندازشعرگوی نے پختہ کیں ۔ ان کا زورکلام ، شوکت الفاظ ، ایک ایک مصرع ، ایک ایک لفظ کی چستی سب اسی مشق اول ، اور اسی مدرسہ کی تربیت کی مرہون منت ہیں ۔ روایات تو انھوں نے ساری اردو غزل سے ہی لیں مگر ان کی اپنی فطرت میں جو کچھ تھا وہ ان روایات سے مل کر ان کی انفرادیت کا ایک حصہ بن گیا ۔ عشق ، موت ، غم ، تصوف سب کچھ پہلے روایتی انداز میں آیا اور پھر ان کے اپنے انفرادی رنگ میں رنگ کر اور نکھر گیا ۔ ان کے یہاں ٹھیٹ روایتی انداز کے اشعار بھی ادھر ادھر بکھرے نظر آتے ہیں :

وعدہ بھی کرلو ، وعدے پہ ہاں آ بھی جاؤ تم
یہ سب سہی تمھاری نہیں کا جواب کیا

ہر آن فتنہ ہے ، ہر فتنہ اک قیامت ہے
ترا شباب ہوا دور آسماں نہ ہوا

وہ شام وصل دشمن زلف سلجھاتے ہیں رک رک کر
انہیں یاد آگئیں کیا گتھیاں میرے مقدر کی

لو مسیحا نے بھی اللہ نے بھی یاد کیا
آج بیمار کو ہچکی بھی قضا بھی آئی

لبریز تموج تھا اک اک خط پیمانہ
محفل سے جو وہ اٹھے لیتے ہوئے انگڑائی

ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
اک جوش تھا کہ محو تماشائے جوش تھا

اس نے عدو کا سوگ کیا ہاں اس سے وفا کی آس بندھی
داغ تمنا رنگ حنا کی دیکھا دیکھی چھوٹ گیا

مگر ایسے اشعار ان کی شروع کی غزلوں میں زیادتی سے اور بعد کی غزلوں میں کاھے بکاھے ملتے ہیں۔ عشق، تصوف، غم اور موت ان تمام موضوعات پر روایتی اشعار بہ کثرت ملیں گے، لیکن روایتی نہج سے ہٹ کر ان کے انفرادی رنگ کی آمیزش سے یا تو یہ موضوعات ہی منفرد ہو گئے ہیں یا پھر ان میں ان کے مخصوص اسلوب بیان نے نئی تازگی، نئی جان ڈال دی ہے اور اس طرح وہ روایتی ہوتے ہوئے بھی نکھرے نکھرے، نئے نئے معلوم ہوتے ہیں:

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اٹھا
مل کے پلٹیں تھیں نگاہیں کہ دھواں دل سے اٹھا

فانی دوائے درد جگر زہر تو نہیں
کیوں ہاتھ کانپتا ہے مرے چارہ ساز کا

ادا سے آڑ میں خنجر کی منہ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دلہن بنائے ہوئے

دیدنی ہے رنگ دل میں ڈوب کر کھچنے کے بعد
تم ابھی کیا دیکھتے ہو تھم کے خنجر دیکھنا

فصل گل آئی یا اجل آئی کیوں در زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آپہونچا، یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

وہ تری عہد کرم کی فتنہ سامانی سہی
میری بربادی کو آخر کوئی ساماں چاہئے

لیکن فانی غالب و میر دونوں کی طرف بالخصوص تھے ۔ اول یوں کہ غالب و میر کے اثر سے اردو کا کونسا ایسا شاعر ہوگا جو بچا ہوگا ، دوئمش یوں کہ غالب سے ان کی کس قدر ذہنی یگانگت تھی اور میر سے غم و الم کا رشتہ تھا ۔ وہ غالب کی طرف گئے اس لیے کہ ان کا ذہن ایک خاص سطح پر فکری حدود میں داخل ہو جاتا ہے ۔ انھوں نے ایک نہج پر فکر کو جذبہ کی کیفیت میں لپیٹ کر شعر کے قالب میں ڈھالنا غالب سے سیکھا ، اس کے علاوہ ان موضوعات کو ، مثلاً زندگی و موت ، اور تصوف ، جو ان کے یہاں اکثر فلسفہ بن جاتے ہیں ، شعر کا لباس پہنانا ، غالب کا ہی سبق ہے ۔ فانی کی شاعری میں روایتی کلام سے الگ ایک ذہنی و فکری رجحان ملتا ہے ۔ اسی نہج پر وہ غالب کی فکر سے متاثر ہوئے ۔ مگر فانی اور غالب میں ایک فرق ہے ۔ وہ یہ کہ فانی سنجیدہ اور غالب غیر سنجیدہ ہیں ۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غالب خیال و جذبہ کو ملا جلا کر پیش کرنے میں کسی تکلف سے کام نہیں لیتے ۔ غالب کے یہاں یہ کام اتنی آسانی سے ہو جاتا ہے کہ وہ ایک کھیل معلوم ہوتا ہے ۔ اور ویسے بھی غالب بڑی بڑی باتوں کو کھیل سمجھتے ہیں ۔ فانی چھوٹی چھوٹی بات بھی منہ بنا کر سنجیدہ ہو کر ، بڑے تکلف سے ادا کرتے معلوم ہوتے ہیں ۔ ان کی فکری شاعری تکلفات کی شاعری ہے جس میں وہ ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہیں (یہ بات ان کی پوری شاعری کے لیے بھی موزوں ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی طبیعت میں مزاح کا کوئی عنصر ہی نہ تھا ۔)

ادھر غالب ہیں کہ بڑے سکون سے کہتے ہیں : ع اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک ۔ اور پھر :

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

اور اسی لیے مزاح کی وہ چاشنی جو غالب کے کلام کا خاصہ ہے فانی کے یہاں مفقود ہے ۔ نیچے لکھے ہوئے اشعار میں غالب کی قیادت کا اثر فانی کی انفرادیت کے ساتھ دیکھئے ۔ بہرحال فانی کے اور اشعار کے مقابلہ میں یہ غالب کے اغلب اثر کے حامل ہیں :

مایۂ ادراک ہستی ہوں تکلف بر طرف
زندگی میری دروغ مصلحت آمیز ہے

دعا گدائے اثر ہے گدا پہ تکیہ نہ کر
کہ اعتماد اثر کیا ، ملا ملا نہ ملا

مذاق تلخ پسندی نہ پوچھ اس دل کا
بغیر مرگ جیسے زیست کا مزا نہ ملا

لکھ چکے ہم جا چکا خط گر یہی حالت رہی
ہاتھ میں آیا قلم اور شوق کا دفتر کھلا

دل میں زخم اشکوں میں خوں ، صورت بہ ہیں حالت مپرس
وہ نگہ اُف وہ مژہ ناوک چھپا نشتر کھلا

اب جنوں سے بھی توقع نہیں آزادی کی
چاک داماں بھی بہ اندازۂ داماں نکلا

گھر ہے اب قفس فانی گھر کبھی چمن بھی تھا
ہاں کبھی وطن بھی تھا ، اب وطن کہاں اپنا

جھوٹ ہی سہی وعدہ کیوں یقین نہ کر لیتے
بات دل فریب ان کی ، دل امیدوار اپنا

دل ہے مضطرب فانی آنکھ محو حیرت ہے
دل نے دے دیا شاید آنکھ کو قرار اپنا

اس طرح فانی غالب سے متاثر ہوئے ، لیکن انہوں نے غالب کی معنی آفرینی اور کہیں کہیں ایک پیچ دار طریقہ پر بات کہنی تو سیکھی (گو یہ موخرالذکر بات ان کے کلام میں زیادہ نہیں ، یوں کہیئے کہ لکھنو کی صفائی بیان کے آگے ، جو ان کے ذہن میں رچ گئی تھی ٹہر نہیں سکی) لیکن غالب کی خوش طبعی ان کے حصہ میں نہ آسکی ۔ اور اسی لیے ان کے اشعار میں الفاظ کو دیکھنے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ شاید وہ ایک ایک لفظ کو پرکھتے ہوئے ڈرتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ اسی بات سے ان کی فنکارانہ عظمت کا پتہ بھی چلتا ہے ۔ لیکن اسی بات سے ان کے یہاں ایک جذباتی گھٹن کا احساس بھی ملتا ہے ، وہ اس لیے کہ وہ بات کھل کر نہیں کرتے ۔ ان کے اشعار کی فضا کھلی کھلی اور کشادہ ، صاف و شفاف نہیں جیسی میر کے یہاں ملتی ہے ۔ البتہ الفاظ کے استعمال میں بڑی چابکدستی کا مظاہرہ کرتے

ہیں ۔ زبان کے اعتبار سے وہ اسی تہذیب نفس کے حامل ہیں جس کے نمائندے آتش و انیس ، داغ و امیر ہیں ۔ فن کے اعتبار سے وہ اردو شاعری کے چند بڑے صناعوں کے ساتھ کھڑے ہو سکتے ہیں ۔ وہ اس تہذیبی اور تمدنی عظمت کے حامل ہیں جو ان کے بعد خال خال باقی رہ گئی ۔ ان کی فنکاری دیکھئے کیسے کیسے موضوعات کو کتنی حسین بندشوں کے ساتھ ادا کر دیتے ہیں :

دل حاصل حیات ہے اور دل کا ماحصل
وہ بے دلی کہ جان تمنا کہیں جسے
یا رب نوائے دل سے تو کان آشنا سے ہیں
آواز آ رہی ہے یہ کب کی سنی ہوئی

اور ان کے اشعار میں یہی بندش الفاظ ، یہی تراکیب ، یہی چابکدستی ایک سحر انگیز موسیقیت پیدا کرتی ہے ۔ ایک ناقد نے قوت متخیلہ کا مقصد بتاتے ہوئے کہا تھا کہ یہ اور کاموں کے ساتھ ایک کام یہ کرتی ہے کہ عام جذباتی کیفیت سے زیادہ شدید جذباتی کیفیت اور عام تنظیم سے زیادہ شدید تنظیم مہیا کرتی ہے ۔ نیچے دئے ہوئے شعروں میں شدت جذبات کے ساتھ ساتھ وہ تنظیم بھی ہے جو قافیہ ، ردیف اور بحر کو لیکر پیدا ہوتی ہے ۔ اور اسی مجموعہ تنظیم اور شدت جذبات سے وہ موسیقیت پیدا ہوتی ہے جو فانی کا حصہ ہے :

دشمن جاں تھے تو جانِ مدعا کیوں ہو گئے
تم کسی کی زندگی کا آسرا کیوں ہو گئے
تو مرے دل کی نہ سن یہ آئینہ ہے اس سے پوچھ
تیرے صورت آشنا درد آشنا کیوں ہو گئے
لبیک کہا کس کو حیات ابدی نے
دم توڑ دیا کیا تیرے قدموں پہ کسی نے
وہ درد دے کہ موت بھی جس کی دوا نہ ہو
اس دل کو موت دے جسے اچھا کرے کوئی
تو بھی کر دے غلطی ہائے محبت کو معاف
آ ، کہ امید وفا پر ہے پشیماں کوئی

بات کچھ آگے بڑھ گئی ، ہم فانی کا تعلق غالب کے ساتھ دیکھ رہے تھے مگر فانی کا میر سے بھی رشتہ متعین کرنا ہے ۔ میر کی طرف انہیں

ان کے دل کی دبی دبی سی کسک لے گئی لیکن رنگ میر ان پر پوری طرح نہ چڑھ سکا۔ اس کی ایک وجہ تھی اور وہ یہ کہ میر کے غم کی نہج محسوساتی ہے اور فانی کی فکری۔ اس طرح فانی کا غم ایک منفرد درجہ حاصل کر لیتا ہے جسے عام آدمی اپنا نہیں سکتا۔ تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کہیں کہیں میر اپنے اصلی رنگ میں فانی کے کلام میں اجاگر ہو جاتا ہے:

کب سے پڑی ہیں دل میں تیرے ذکر کی ساری راہیں بند
برسیں گذریں اس بستی میں رسم سلام و پیام نہیں

یا

پھر ابر میں وحشت کی تصویر نظر آئی
لہرائی ہوئی بجلی زنجیر نظر آئی

یا

جو ہونا ہے ہو کے رہیگا، مجبوری کی حد ہے نہ بڑھ
بیٹھے بٹھائے اپنے سر آزادی کا الزام نہ لے

لیکن ایک عام نہج پر میر کے یہاں نہ تو فانی کا سا تکلف ہے اور نہ ان کی دروں بینی اور جذباتی گھٹن۔ میر کے اظہار غم میں ایک بے تکلفی ہے۔ میر رو کر دل ہلکا کر لیتے ہیں لیکن فانی:

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امڈا آتا ہے
دل پر گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

فانی کے ذہن کی تنظیم، ان کی شاعری کی فکر ایک مذہبی رجحان کی حامل ہے، میں نے یہ بات عقیدے کے مفہوم میں نہیں کہی۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ان کے ذہن نے وہ فلسفۂ حیات قبول کیا جو ایک طرف تو انسان پرستی کی نفی کرتا ہے اور دوسری طرف انسان و کائنات خالق ومخلوق کے رشتوں کا تعین کرتا ہے۔ اس رجحان کی رو سے انسان خالق کی ذات کے مقابلے میں مجبور محض ہے۔ اسی بات کو یوں کہیے کہ فانی تقدیر پرست ہیں، انسان پرستی تقدیر سے بالاتر ہونیکے مترادف ہے۔ مگر ایک اور نہج پر مذہبی فلسفہ کی روح سے بغاوت ہے۔ فانی کے کلام میں ایک رو نوافلاطونی (Neo-Platonism) فلسفہ کی ہے اور دوسری

عینیت کی ۔ یہ دونوں فلسفے ایک ہی قبیل کے ہیں اس لیے کہ تصوف کے فلسفہ کی بنیاد ہی عینیت پر ہے ۔ یہیں سے غم اور موت دونوں کے متعلق فکر کے سوتے پھوٹتے ہیں ۔ غم زندگی کو ایک تنظیم دیتا ہے اور موت ایک سکون ۔ غم موت کے تجربے کے لیے ایک فضا بھی مہیا کرتا ہے اور موت زندگی کی ساری کشمکش ، اور ایک جھوٹی خوشی کے لیے ساری جد و جہد سے نجات دلاتی ہے۔ اور مکمل نجات اس جسم سے آزاد ہو ہی کر ممکن ہے۔ میرے کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ فانی نے اسی طرح سوچا ہوگا ۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ ان کی فکر آخری تجزیہ میں مذہبی فکر سے قریب تر ہے ۔ وہ انسان کو مجبور محض دیکھتے ہیں اور تقدیر پرستی کے نظریہ کو مانتے نظر آتے ہیں ۔ وہ تصوف کے فلسفہ میں زندگی کی تنظیم کا راز پاتے ہیں ۔ کبھی ہر ذرے میں ایک عالم دیکھتے ہیں تو کبھی حسن و عشق ، ذات و صفات اور وحدت و کثرت کے مسائل سمجھاتے ہیں ۔ انھیں غم سے لگاؤ ہے اور غم دیرپا ہے ۔ زندگی ان کے لیے ہیچ ہے ۔ موت کی آرزو ہے اس لیے کہ موت کے بعد ذات حقیقی سے ہم آہنگ ہونا ہے ۔ فانی کے یہاں یہ سب باتیں کسی سلسلہ وار صورت میں نہیں ملتیں ۔ لیکن ہر غزل میں کچھ شعر ایسے ضرور ملیں گے جن میں یہ باتیں نمایاں ہیں - زندگی کو رد کرنے میں وہ ایسے عینی فلسفہ کے قائل ہیں جس کے رو سے یہ ساری کائنات غیر حقیقی ہے ۔ شاید اسی لیے وہ فکری حدود سے نکل کر حسی حدود میں داخل نہیں ہوتے ۔ اس لیے کہ حس انھیں اس دنیا کی حقیقت کی طرف متوجہ کرتی ہے جسے وہ رد کرتے ہیں :

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

تجلیات وہم ہیں مشاہدات آب و گل
کرشمۂ حیات ہے خیال وہ بھی خواب کا

اور ایسے میں غم نے ان کی مدد کی ۔ زندگی کے طلسم کو توڑا اور انھیں اس موت سے روشناس کیا ، جو نجات کی ضامن ہے ۔ جو ابدی سکون ہے ۔ جو معبود حقیقی سے روشناس کرانے والی ہے :

ٹوٹا طلسم ہستی فانی کے راز کا
احسان مند ہوں الم جانگداز کا

اور موت کے بعد وہ زندگی کی جدائی سے نکل کر (جو محشر جدائی تھی) ذات حقیقی سے ہم آہنگ ہو گئے:

مـــژدۂ جنتِ وصــال ہے مـــوت
زنـــدگی محـــشـــر جـــدائی ہے

لیکن ان کے یہاں اردو غزل کا روایتی تصوف ہر جگہ موجود ہے اور شاید اس نے ہی ان کے فلسفہ کو پروان چڑھانے میں بنیاد کا کام کیا۔ اس روایتی تصوف نے ایک طرف تو ان کو اردو شاعری کی روایات سے وابستہ رکھا اور دوسری طرف ان کے فلسفہ غم و موت کی پرورش کی:

ذرے میں ہے گم وسعت صد عالم صحرا
ذرے کو سمجھ وسعت صحرا سے گذر جا

اور

حسن ہے ذات مری عشق صفت ہے میری
ہوں تو میں شمع مگر بھیس ہے پروانے کا

اور

وحدت حسن کے جلووں میں یہ کثرت اے عشق
دل کے ہر ذرے میں عالم ہے پری خانے کا

اسی طرح موت و غم کے موضوعات بھی فلسفہ کی نہج پر آنے سے پہلے ایک روایتی انداز میں ان کی شاعری میں موجود ہیں۔ شاعر کا فلسفہ بلکہ یوں کہیے کہ تمام فلسفہ کسی نہ کسی انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا مظہر ضرور ہوتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ وہ لہر جو فانی کے یہاں ایک روایتی انداز میں پہلے سے موجود تھی فلسفہ کی شکل میں ان کی پختگی اور سن کے ساتھ ڈھالی گئی۔ اس کے علاوہ فانی کے یہاں موت اور غم کی ایک سطح اور بھی ہے اور وہ زندگی کے خلاف احتجاج کی ہے۔ زندگی کے خلاف سب سے زیادہ مہلک ہتھیار موت ہی ہے اور اپنی زندگی میں اپنی جگہ نہ پا کر فانی نے احتجاجاً زندگی سے بغاوت کی۔ موت سے بغل گیر ہوئے۔ زندگی کی مسرتوں کو نہ پا کر موت کو اپنایا۔ خوشی نہ ملی تو غم ہاتھ آیا۔ یہ سب ایک سطح پر صرف احتجاج کی شکلیں ہیں

اور اس کی ایک پہچان ہے اور وہ یہ کہ جہاں فانی کے غم میں
لذت اور کرب کی شدت ہو اور جہاں ان کی موت کی تہہ میں
زندگی کی کروٹیں ملیں ، سمجھ لیجیے کہ وہ زندگی کے خلاف احتجاج
کی ایک صورت ہے ۔ ایسے اشعار کا ان کے فلسفیانہ اشعار سے فرق
دریافت کرنا ہو تو یہ دیکھیے کہ ایک میں استعارے ، تشبیہات اور
تمثالیں ہوں گی اور ، دوسرے میں تصورات ہوں گے تعریفیں
ہوں گی ، اور فکر ہوگی ۔ فلسفیانہ شاعری میں استعاروں اور تلمیحات
کی جگہ تصورات ، تشبیہوں کی جگہ تعریفیں لے لیتی ہیں ۔ ہم یہاں کچھ
اشعار لیتے ہیں جن میں احتجاج کا عنصر نمایاں ہے :

خالی لیے بیٹھا ہوں تیری بزم میں ساغر
مے میرے مقدر میں نہیں زہر ہی بھر جا

بھڑک کے شعلۂ گل تو ہی اب لگا دے آگ
کہ بلبلوں کو مرا آشیاں نہیں ملتا

مری حیات ہے محروم مدعائے حیات
وہ رہگذر ہوں جسے کوئی نقش پا نہ ملا

بہلا نہ دل نہ تیرگی شام غم گئی
یہ جانتا تو آگ لگاتا نہ گھر کو میں

مری اک عمر فانی نزع کے عالم میں گذری ہے
محبت نے مری رگ رگ سے کھینچا ہے لہو برسوں

نہ چھیڑ اے نامرادی خستۂ امید باطل ہوں
رہا ہے چاک دل ازردۂ مشق رفو برسوں

اک عمر پرستار شب ہجر رہا تھا
اے زلف سیہ ماتم فانی میں بکھر جا

زندگی کے خلاف اس احتجاج میں ان کی محبت میں ناکامی ان کی
سماجی زندگی کی بے بضاعتی کے ساتھ برابر کی شریک ہے ۔ یہ بات
تو مسلم ہے کہ وہ اپنے ناکام عشق اور ناکام سماجی زندگی سے
پہلے ہی فانی بن چکے تھے ۔ لیکن ان کی شاعری کا مجموعی کرب
کچھ تو ان کی عشق میں ناکامی کی بدولت ، کچھ سماجی زندگی میں

کس‌مپرسی اور اپنی جگہ نہ پانے کی بدولت پیدا ہوا۔ ان کے اس کرب کو ان کے انداز بیان نے اور چمکایا ۔ صرف محبت کی ناکامی ان کے پوری زندگی کے کرب کی وضاحت نہیں کرتی مگر صرف سماجی زندگی کی ناکامی کو ہی ان کی موت کی طلب کے لیے کافی قرار نہیں دیا جا سکتا ۔ موت اور محبوب دونوں ہی فانی کے یہاں ایک چیز بن جاتے ہیں وہ موت کے ساتھ وصال ، دلہن وغیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے متعلق یہ ایک عام روایت ہے کہ انہیں بنت عم سے عشق تھا، شادی سے پہلے ہی وہ اللہ کو پیاری ہوئی۔اس کی موت کو فانی نے اتنا اپنایا کہ وہ خود ان کی موت بن گئی اور ساتھ ہی وہ تمام حسین تصورات بھی‌ان کے پاس رہ‌گئے جو کبھی محبوبہ کے ساتھ وابستہ تھے اور اب موت کے ساتھ وابستہ ہو گئے ۔ اب ہم ان کے اشعار میں ناکامیوں کے شدید اظہار ، غم اور موت سے محبت ، ان تمام باتوں کی تہہ تک پہونچنے کے قابل ہو گئے ۔

فانی کی زندگی ایک المیہ تھی ، اس کی نوعیت ذاتی بھی تھی اور سماجی بھی ۔ مگر ان کے اشعار انسانی طبیعت کی نہ جانے کتنی گھٹن کا اخراج کرتے ہیں ۔ ہم انہیں ایک قنوطی شاعر کہہ کر علیحدہ نہیں کر سکتے۔ فانی کی شکست انسان کی شکست ہے اور یہ احساس صرف ان لوگوں کو ہی ہو سکتا ہے جو انسانی المیہ پر نظر رکھتے ہوں ۔ معاشرتی زندگی میں جب بھی ایک نیا موڑ پیدا ہوتا ہے تو کچھ لوگ ایسے پیدا ہوتے ہیں جو انسانی المیہ پر نظر رکھتے ہوئے انسان کی شکست کے نقیب بن جاتے ہیں اور کچھ انسان پرستی کی تلقین کرتے ہیں ۔ ایک طرف فانی ہیں اور دوسری طرف اقبال اور جوش۔ یگانہ کے یہاں یہ دونوں چیزیں بیک وقت موجود ہیں ۔ یہاں ایک بات کہہ دینی ضروری ہے اور وہ یہ کہ فانی کی شاعری ایک مخصوص مزاج کے لیے ہے بالکل اسی طرح جیسے میر کی شاعری ۔

ایک بات اور : سب سے آخری بات : اور وہ یہ کہ اشعار میں الفاظ کا استعمال اس طرح نہیں ہوتا جیسے سائنس یا فلسفہ میں ہوتا ہے ۔ اشعار میں الفاظ کے استعمال سے معنی کے ساتھ ہی فضا ابھرتی ہے ۔ دوسری بات یہ کہ اشعار میں الفاظ اپنا چولا اس طرح بدلتے ہیں کہ چاہے وہ عملی استعمال میں کیسا ہی بھیانک مفہوم

کیوں نہ رکھیں ، شعر میں حسین تصورات کو جنم دیتے ہیں ، شعر میں موت کا ذکر بھیانک نہیں ہوتا ، شاید یہ کہنا مناسب ہوگا کہ یہ ذکر جذباتی گھٹن کے اخراج کا سبب ضرور ہوتا ہے ۔

فانی کو پڑھنا زندگی میں موت کی کسک ، اور موت میں زندگی کی تڑپ دیکھنے کے مترادف ہے ۔ ان کا اعلان ہے ؛

راز نیرنگیٔ حقیقت ہوں
میں ہوں فانی حقیقت نیرنگ

اب نیرنگیٔ حقیقت یا حقیقت نیرنگ کی جستجو ان کے کلام میں کیجئے ۔

یگانہ کی غزل

بعض شعرا کے تخلص کو اگر ان کی اصل شخصیت پر جس کا اظہار ان کے نام سے ہوتا ہے ایک مصنوعی چہرہ (ماسک) کی حیثیت دے دی جائے تو مطلب یہ ہوگا کہ یہ مصنوعی چہرہ ان کی اس شخصیت کو ظاہر کرے گا، جو ان کی نہیں مگر جسے وہ اپنانا چاہتے ہیں۔ تخلص کے سلسلے میں کوئی ایسی بات کہہ جانا سنجیدگی سے بات کہنے کے مترادف نہیں ہو سکتا۔ ممکن ہے کہ کچھ لوگوں کو یہ بات اہم معلوم ہو اور وہ اس پر غور و فکر شروع کر دیں تو اس صورت میں مجھے نہ جانے کتنے شعرا سے معافی مانگنی ہوگی۔ ہو سکتا ہے کہ یہ بات ہر صورت میں اہم نہ ہو مگر کہیں کہیں بڑے پتے کی معلوم ہوتی ہے۔ ہم میں سے ہر شخص کو یہ معلوم ہوگا کہ میرزا واجد حسین نامی شخص جو ۱۷ اکتوبر ۱۸۸۴ء کو عظیم آباد (پٹنہ) میں پیدا ہوا، یاس، یگانہ بن کر دنیا کے سامنے آیا۔ یہی نہیں بلکہ ''چنگیزی'' کا دم چھلا بھی اپنے نام کے ساتھ لگائے پھرا:

پیالہ خالی اٹھا کر لگا لیا منہ سے
کہ یاس کچھ تو نکل جائے حوصلہ دل کا

خودی کا نشہ چڑھا، آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

دست خود داماں خود بودن نہ دارد لذتے
دست گستاخے دگر خواہیم و دامانِ دگر

میرزا واجد حسین، یاس بھی تھے اور یگانہ و چنگیزی بھی، مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ یاس سے زیادہ یگانہ اور یگانہ سے زیادہ چنگیزی تھے۔ عام طور پر لوگوں کے ذہن میں ان کے کلام، اور ان کے برتاؤ سے جو شخصیت مترشح ہوتی ہے وہ ایک ایسے

آدمی کی ہے جس کی تیوریوں پر بل ہوں ۔ ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دیتا ہو ۔ جگرمرادآبادی کو نابغہ مرادآبادی اور حسرت موہانی کو ٹھینگا موہانی کہتا ہوا غالب کو ''چچا چور'' بتاتا ہوا ''آخ تھو'' ، ''آخ تھو'' ، اور ''تھو'' ''تھو'' کرتا ہوا گذر جائے ۔ یہ عجیب بات ہے کہ وہی آدمی اپنے رفیقوں اور ہمدموں کی بے بضاعتی دیکھ کر خدا سے بال و پر لینے سے انکار کر دیتا ہے اور صبحدم شمع محفل کو تنہا سلگتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا ۔ شاید یہ اس لیے ہو کہ اس کے دل میں انسانی المیہ کا ایک شدید احساس ہو اور وہ صرف انہی لوگوں کو گلے لگانے کو تیار ہو جو اس المیہ سے دو چار ہوں :

من کہ ہرکمی تابم درد زیستن تنہا
صبحدم چساں بینم شمع انجمن تنہا
صد رفیق و صد ہمدم پرشکستہ و دل تنگ
داورا نمی زیبد بال و پر بہ من تنہا

سنتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھے جو اسی قسم کی شخصیت کے حامل تھے ۔ جو زبان خراب ہونے کے ڈر سے سفر میں اپنے ساتھی سے وقت کاٹنے کے لیے گفتگو پر بھی تیار نہ تھے اور بادشاہ سلامت کو یہ سبق دیتے تھے کہ برسرعام گفتگو کرنا شریفوں کا شیوہ نہیں ۔ مگر جب کسی کا دل ''اس گلی'' میں چوٹ کھاتا تو ان کا شیشۂ دل بھی چکنا چور ہو جاتا :

شاید کسو کے دل کو لگی اس گلی میں چوٹ
میری بغل میں شیشۂ دل چور ہوگیا

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے میرزا یگانہ ۱۷ اکتوبر ۱۸۸۳ء کو پٹنہ کے ایک تباہ حال جاگیردار گھرانے میں پیدا ہوئے ۔ یہ ایک عام بات ہے کہ تباہ حال گھرانوں میں عظمت رفتہ کا احساس ، طبیعت کی خود داری کو جلا دیتا ہے ۔ یہ خود داری جب زمانے کے ہاتھوں ضرب کھاتی ہے تو طبیعت کی جھنجھلاہٹ ، ترشی اور تلخی کا سبب بنتی ہے ۔ میرزا صاحب کے یہاں یہ خصوصیات دو چند یوں ہو گئیں کہ انہیں سماج میں کوئی حیثیت نہ ملی ، نہ معاشی نہ

ادبی ۔ ان کے پاس لے دے کر جو کچھ رہ گیا تھا وہ اُن کی شاعری تھی ۔ مگر لکھنؤ والے ایک باہر کے آئے ہوئے آدمی کو زبان دانی کا دعویٰ کرتے ہوئے کیسے دیکھ سکتے تھے ۔ ویسے بھی یگانہ لکھنؤ کی روایتی شاعری سے بہت کچھ سیکھنے کے باوجود منحرف تھے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنؤ والے انہیں مغلوب کرنے پر تل گئے اور وہ لکھنؤ والوں پر اپنی دامادی کا شرف جتاتے رہے اور کہتے رہے کہ

ع اک تو اُستاد یگانہ دوسرے داماد ہوں

لکھنؤ والے انہیں خود ساختہ اُستاد ہونے کے شرف سے معزول کرتے رہے اور یگانہ کے چیخنے چلانے کے باوجود کہ

ع آبروئے لکھنئو ، خاک عظیم‌آباد ہوں

وہ لکھنئو کی آبروریزی کرتے رہے ۔

غرض یہ کہ دنیا انہیں ماننے سے انکار کرتی رہی اور وہ دنیا سے خود کو منوانے پر تلے رہے ۔ خود داری خود شناسی میں تبدیل ہوتی رہی اور خود شناسی خود پرستی میں بدلتی رہی اور یگانہ نے ناحق پرستی کے خلاف علم بغاوت بلند کر دیا ۔ اس کے خلاف انہیں دو راستے نظر آئے ، ایک حق پرستی کا اور دوسرے خود پرستی کا :

خود پرستی کیجیے یا حق پرستی کیجیے
آہ کس دن کے لیے ناحق پرستی کیجیے

مگر اس بغاوت کے جذبے نے ایک ستم بھی کیا اور وہ یہ کہ یگانہ خود پرستی اور حق پرستی کو ہم معنی تصور کر بیٹھے ۔ بہرحال غالب پرستی کے خلاف چاہے حق پرستی ہو یا خود پرستی دونوں ہی اہم باتیں ہیں ۔ بجنوری نے دیوان غالب کو الہامی کتاب کہہ دیا جس کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ دیوان غالب کو جزدان میں لپیٹ کر برکت کے لیے دیوار سے لٹکا دیا جائے ۔ یگانہ رسم پرستی کے خلاف تھے ، چاہے وہ خدا کی پرستش ہو یا غالب کی یا حسن کی ۔ اب ایک ایسے دور میں جس میں رسم پرستی ایک قومی خاصہ ہو کسی ایسی کوشش کا نتیجہ واضح ہے ۔ برنارڈ شا نے شیکسپیئر

کے خلاف بہت کچھ کہا اور لکھا مگر ایک خاص پیرائے میں ۔ اس کی کامیابی کا راز اس بات میں تھا کہ وہ سب کچھ کہتا رہا مگر ہنستا رہا ۔ دنیا اسے مسخرہ فلسفی سمجھتی رہی ۔ خدا لگتی بات ہنسی ہنسی میں کہہ جانا اور بات ہے ۔ ایمان کی بات جتا جتا کر کرنا دوسری بات ہے ۔ یگانہ کے ساتھ خرابی یہی ہوئی کہ وہ ہر مخالفت کے سلسلے میں ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہوگئے اور ہنسنے سے زیادہ ڈسنے کے معترف نظر آنے لگے ۔ ساری دنیا انہیں ''اہل حسد'' نظر آنے لگی اور یگانہ کی ہنسی ''زہر خند'' بن گئی :

علاج اہل حسد زہر خند مردانہ
ہنسی ہنسی میں تو ان احمقوں کو ڈستا جا

طبیعت کی جھنجولاہٹ ، ضرورت سے زیادہ سنجیدگی اور خلوص کا نتیجہ یہ تھا کہ یگانہ کی طبیعت میں مزاح کا کوئی عنصر باقی نہ رہ گیا اور وہ اپنی ''انا'' کی حفاظت میں جو ہر گھڑی گرد و پیش سے مجروح ہوتی رہتی تھی انانیت پسند ہو گئے ۔ اس طرح یگانہ ایک بڑے فنکار کی اس اعلیٰ و ارفع سطح سے محروم ہو گئے ، جو مزاح کے سلسلے میں دوسروں کو نہیں خود کو ہدف بناتی ہے ۔ مگر اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ انتہا پسند ہو گئے ۔ اظہار کی شدت طبیعت کا خاصہ بن گئی چاہے وہ ان کے کلام میں ہو یا ان کی کسی رائے میں ۔

میرزا یگانہ کسی کو بے سمجھے بوجھے ماننے اور کسی کو سمجھ بوجھ کے ماننے اور پھر اسے اس کی حیثیت دینے میں فرق کرتے تھے ۔ غالب کی مخالفت بجنوری کی پرستش کی وجہ سے تھی اور شاید وہ سخن فہمی اور غالب کی طرفداری کو ایک دوسرے کے لیے جزو لازم قرار دیتے تھے ۔ خود آیات وجدانی میں میرزا مراد بیگ چغتائی کی زبانی یہ کہلواتے ہیں ''خدا کو یا میرزا غالب کو جاننے کی طرح کون جانتا ہے ۔ مگر مانتے سب ہی ہیں ۔ یہ بھی فیشن وہ بھی فیشن'' :

کون ایسا ہے جاننے والا
جان کر تجھ کو ماننے والا

آندھیاں رکیں کیوں کر زلزلے تھمیں کیوں کر
کار گاہ فطرت میں پاسبانیٔ رب کیا

یا

غالب اور میرزا یگانہ کا آج کیا فیصلہ کرے کوئی

یگانہ اسی جذبۂ خود پرستی یا حق پرستی کے تحت حسن سے بھی برہم ہیں ۔ اردو غزل میں حسن و عشق کے سلسلے میں یہ رجحان اتنی شدت سے یگانہ سے پہلے کبھی پیدا نہیں ہوا ۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ شاید یگانہ کی زندگی میں انہیں عشق کا کوئی ذاتی تجربہ نہ ہو سکا ۔ اسی لیے ان کے عشقیہ اشعار اپنے تمام بانکپن اور زبان و بیان کی خوبیوں کے باوجود اردو غزل یا لکھنئو کی شاعری کا ورثہ نظر آتے ہیں ۔ ان اشعار کی تہہ کے نیچے خود یگانہ کا دھڑکتا ہوا دل نہیں ملتا :

ہے جان کے ساتھ اور اک ایمان کا ڈر بھی
وہ شوخ کہیں دیکھ نہ لے مڑ کے ادھر بھی

ہم ان سے نہیں ملتے وہ ہم سے نہیں ملتے
اک ناز دلآویز ادھر بھی ہے ادھر بھی

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پر سادگی برستی ہے

ان کی حسن کی مخالفت ، محبوبہ سے بے نیازی اتنی ہی تھی جتنی دنیا والوں سے ۔ حسن ان کے لیے ایک فریب تھا ۔ شاید اس لیے کہ حسن کے سامنے سرخم کرنا بھی خود پرستی کے خلاف تھا یا اس لیے کہ حسن پرستی بھی غالب پرستی کی طرح ایک رسم تھی ۔ مگر محبوبہ سے بے نیازی کی ایک روایت یگانہ ہی سے چلی جو آج تک قائم ہے :

مارا فریب حسن کا پنپے تو جانیے
کتنے خدا رسیدہ پڑے اس وبال میں

لگاؤں کیوں کر نہ کوئی عیب بے وفائی کا
بلائے حسن ہو نازل تو پھر ٹلے کیوں کر

نباھنا بھی حسینوں سے اک بڑا فن ہے
تجھ ایسے باولے کو عاشقی بھلے کیوں کر

یہاں یہ بات اہم ہے کہ اگر یگانہ کو عشق کا ذاتی تجربہ ہوتا تو شاید ان کے لہجہ میں مٹھاس اور گھلاوٹ ملتی ۔ انھیں جذبات اور احساسات کی وہ تہذیب نہ مل سکی جو اردو کے دوسرے شعرا کے یہاں ملتی ہے ۔ ان کے کلام میں بیان کی شدت ہے ، لہجے کی صفائی اور کاٹ ہے ۔ محاوروں کا استعمال اور زبان پر عبور یہ باتیں ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کو اجاگر کرتی ہیں ۔ وہ پیش پاافتادہ موضوعات میں بھی زبان و بیان کی خوبیوں سے ایک جدت پیدا کر دیتے ہیں ۔ قلم کے زور کے بڑے قائل ہیں :

گناہ بے حقیقت کو قلم نے کتنا چمکایا
بھڑک اٹھتا ہوں میں جب دیکھتا ہوں فردعصیاں کو

اور یگانہ شاعری میں فن کے بڑے قائل تھے ۔ انھیں زبان اور لہجہ کی کاٹ آتش و انشا سے ملی ۔ اور غزل میں عام روش سے ہٹ کر بات کرنا شاد عظیم آبادی نے سکھایا ۔ آتش کی پیروی زبان کے ساتھ ساتھ اپنی طبیعت کی تلخی کو شامل کرکے یگانہ نے کسی قدر اپنی حیثیت الگ کرلی ۔ آتش کے پیرو ہونے کا اقرار وہ خود کرتے ہیں :

کلام یاس سے دنیا میں پھر اک آگ لگی
یہ کون حضرت آتش کا ہم زباں نکلا

مگر یگانہ کو وہ تہذیب جذبات نصیب نہ ہوئی جو آتش کا حصہ تھی ۔ اس کی وجہ آتش کے زمانہ کی اقدار اور یگانہ کے دور کی اقدار کا فرق ہے ۔ دوسری وجہ دونوں کی مختلف شخصیت اور حیثیت کی بھی ہے ۔ آتش کو کم از کم ایک ادبی حیثیت ملی تھی ۔ یگانہ کا زمانہ تو وہ زمانہ تھا کہ اپنی حساس طبیعت کی وجہ سے یا تو وہ فانی کی طرح اذیت پسندی میں مبتلا ہو جاتے اور تہذیب کی باگ نہ چھوڑتے اور یا پھر منہ زور ہو کر کچھ نہ کچھ حوصلہ نکالتے ۔ انھوں نے یہی کیا :

دیوانے بن کے ان کے گلے سے لپٹ بھی جاؤ
کام اپنا کر لو پاس بہانے بہانے میں

یا

پیالہ خالی اٹھا کر لگا لیا منہ سے
کہ یاس کچھ تو نکل جائے حوصلہ دل کا

فانی نے زندگی سے منہ موڑ کر موت کی آڑ لی لیکن یگانہ کا دل دنیا سے ایسا لگا تھا کہ جس دنیا کی مار کھاتے رہے اسی کے قدموں سے لپٹے رہے ۔ فانی جیتے جی ایک میت بن گئے ۔ یگانہ نے مرنے کی دعا تو کی مگر مر نہ سکے :

فانی ہم تو جیتے جی اک میت ہیں بے گور و کفن
غربت جس کو راس نہ آئی اور وطن بھی چھوٹ گیا

(فانی)

موت مانگی تھی خدائی تو نہیں مانگی تھی
لے دعا کر چکے اب ترک دعا کرتے ہیں

(یگانہ)

ہاں ذکر یہ تھا کہ آتش کے جذبات کی تہذیب ان کی زبان کے ساتھ یگانہ کے حصے میں نہ آئی ۔ آتش محبوب پر طنز بھی کرتے ہیں تو لہجے کی مٹھاس اور جذبات کی گہرائی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے :

مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری

اس کے برخلاف یگانہ کو دیکھیے :

مجال تھی تمھیں دیکھے کوئی نظر بھر کے
یہ کیا ہے آج پڑے ہو ملے دلے کیوں کر

یہاں آتش و یگانہ کا فرق نمایاں ہے ۔ آتش کے سماج میں اقدار کا کچھ نہ کچھ تعین ضرور تھا اور تہذیبی ڈھانچے میں تھوڑی بہت استقامت تھی اور یگانہ اپنے شعر میں سارے سماجی ڈھانچے کی شکست کا اعلان کر رہے تھے ۔ ان کے زمانے میں پرانی ، تہذیبی اور معاشرتی

عمارت ہندوستان میں آہستہ خرام انقلاب کے زلزلے کے جھٹکے کو سہار نہ سکی اور زمین پر آ رہی ۔ ایسی صورت میں محبوب کا مل دل جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی ۔

بیسویں صدی کے اوائل میں غزل کی شاعری کے موضوع کی شعرا کے مزاج کے مطابق ایک تقسیم سی نظر آتی ہے ۔ غزل حیات و موت اور عشق کے موضوعات سے تشکیل پاتی رہی ہے ۔ اصغر ، حسرت اور جگر نے عشق کو موضوع بنایا ، فانی نے موت کو اور یگانہ کے حصے میں زندگی اور اس کی کشمکش اور اس کشمکش کے اظہار کے لیے ایک فطری رجحان یہ دونوں باتیں یگانہ کے مخصوص مزاج کے ساتھ مل کر ان کی شاعری کو مخصوص مزاج کی شاعری بنا دیتی ہیں ۔ اسی اعتبار سے فانی ، اصغر ، حسرت اور جگر کی شاعری بھی مخصوص مزاج کی شاعری ہے کسی مخصوص مزاج کی شاعری کو پرکھنے کے لیے ، اس سے حظ اٹھانے کے لیے اسی قسم کے مزاج کی ضرورت ہوگی ، یا پھر ایسے مزاج کی جو بہ آسانی اسی کیفیت میں ڈوب سکے ۔

یگانہ کے دور کی زندگی ایک اضطراری زندگی تھی ۔ جس میں سماجی شیرازہ بندی کے بکھر جانے سے کسی قدر کا تعین مشکل تھا ۔ ان کی زندگی کے منفی اور مثبت پہلو دراصل ان کے معاشرے کے منفی اور مثبت پہلو ہیں ۔ مجنوں گورکھپوری یگانہ کی شاعری میں زندگی کا کس بل دیکھتے ہیں ۔ مگر صرف کس بل کے سہارے ہی زندگی بسر نہیں کی جا سکتی ۔ اور نتیجہ انجام کار یہ ہوتا ہے کہ :

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر
کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

اور یگانہ کو انسانی عظمت اور برتری کے ساتھ ساتھ انسانی المیہ اور اس کی مکمل شکست کا احساس بھی ہوا ۔ ایک طرف تو انسانی عظمت کا سب سے بڑا نقیب خدا سے للکار کر کہہ رہا تھا :

بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم

اور دوسری طرف یگانہ انسانی شکست کا مرقع بن کر کھڑے تھے :

خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

یا

پڑے ہو کون سے گوشے میں تنہا
یگانہ کیوں خدائی ہو چکی بس

انسانی زندگی سے لگاؤ ، اور انسان کی شکست کا احساس ، ساتھ ہی زندگی کی اکھاڑ پچھاڑ ، یہی چیزیں یگانہ کی شاعرانہ عظمت کی دلیل ہیں ۔ حسن و عشق کے معاملات اور اس کا نفسیاتی تجزیۂ یا تصوف کی اعلیٰ اقدار اور عشق حقیقی کی منزلیں ، یہ تمام باتیں تو اردو شاعری میں عام رہی ہیں ۔ موت سے ایک گہرا لگاؤ جو فانی کو تھا ، چاہے زندگی سے بغاوت کی وجہ سے ہی کیوں نہ پیدا ہوا ہو ۔ بہرحال زندگی سے ایک انحراف تھا ۔ موت بہر صورت زندگی کا ایک منفی پہلو ہے ۔ اصغر کی شاعری شستہ ہے ، الفاظ ڈھلے ڈھلے معلوم ہوتے ہیں ۔ حسرت کے یہاں دہلی اور لکھنئو دونوں موجود ہیں ۔ عشق کے تجربے ہیں ۔ حسن سے معاملے ہیں ۔ ان کی سیاسی زندگی کی دھڑکنیں ہیں ، پھر بھی ان کے کلام میں زندگی کی شدت ، انسان کی عظمت اور شکست ، روایت سے انحراف ، زندگی کی وہ حقیقتیں جو ایک بالغ نظر سے دیکھی جاتی ہیں نہیں ملتیں ۔ یگانہ کی شخصیت اپنے ہمعصروں سے جدا بھی ہے اور بلند بھی ۔ زندگی کی کشمکش میں ان کی عالی ہمتی کبھی تو اس کشمکش کے شدید احساس کو اجاگر کرتی ہے اور کبھی اس سے صلح صفائی پر ابھارتی ہے :

مصیبت کا پہاڑ آخر کسی دن کٹ ہی جائے گا
مجھے سر مار کر تیشے سے مر جانا نہیں آتا

گلا نہ کاٹ سکے اپنا وائے ناکامی
پہاڑ کاٹتے ہیں رات دن مصیبت کے

چار دن کی زندگی ہے کاٹ دو ھنس بول کر
دل لگا لو پھر قفس ھی آشیاں ھو جائے گا

زندگی کی کشمکش میں مبتلا ہر آدمی کو تین قسم کے تجربے ہوتا ناگزیر ہیں ۔ اول یہ کہ وہ اس کشمکش کا مقابلہ دل و جان سے کرتا رہے اور ھمت نہ ھارے ۔ دوسرے یہ کہ مقابلے میں اعتراف شکست کرے اور تیسرے یہ کہ دنیا سے کنارہ کش ھو جائے ۔ میرزا نے یہ تیسری بات کبھی نہ کی ۔ عمر بھر زمانے سے لڑتے رہے اور اگر زندہ گڑے بھی تو خود کو منوانے کے لیے :

الٹی تھی مت زمانۂ مردہ پرست کی
میں ایک ھوشیار کہ زندہ ھی گڑ گیا

دنیا انہیں پٹخنیاں دیتی رھی ، وہ تلخیٔ کام و دھن کو شدت سے محسوس کرتے رہے ۔ مگر دنیا سے لپٹے رہے ۔ ان کا دل جو پہلے ایک شیشۂ نازک مزاج تھا ۔ چوٹ کھا کھا کر سخت جان ہوگیا ۔ اس طرح جس طرح لوہا فولاد بن جاتا ہے :

شربت کا گھونٹ جان کے پیتا ھوں خون دل
غم کھاتے کھاتے منہ کا مزا تک بگڑ گیا

بوئے وفا کہاں چمن روزگار میں
دل ھٹ گیا ہے جیسے کوئی پھول جھڑ گیا

کیا سمجھتے تھے کہ دل سا شیشۂ نازک مزاج
چوٹ کھاتے کھاتے اتنا سخت جاں ھو جائے گا

دل طوفاں شکن تھا جو آگے تھا سو اب بھی ہے
بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے

ان تمام باتوں کے باوجود زندگی کی ایک رفتار ہے جو جاری و ساری ہے :

رفتار زندگی میں سکوں آئے کیا مجال
طوفان ٹھہر بھی جائے تو دریا بہا کرے

یگانہ کی شاعری حقیقی معنوں میں مقصدی شاعری ہے ۔ مقصدی

شاعری اصلاحی بھی ہو سکتی ہے اور غیر اصلاحی بھی - سچ پوچھیے تو اصلاحی شاعری اس وقت شاعری کے زمرے سے خارج ہو جاتی ہے جب اس میں اصلاح زیادہ اور شاعری کم ہو جائے - شاعری سے اصلاح ممکن ہے یا نہیں ، یہ ایک الگ بات ہے - ہاں یہ کہ پیش نظر مقصد اگر اصلاح ہو تو شاعری کی ممکنات یقیناً کم ہو جائیں گی - ہاں اگر شاعری سے اصلاح بھی ہو سکے تو وہ قطعی الگ بات ہے - یگانہ کی شاعری اصلاحی نہیں - وہ مقصدی ان معنوں میں ہے کہ اس کی اپیل ان جذبات کو ہوتی ہے جو انسان کو زندگی کے ڈھب سکھاتے ہیں یا جو زندگی کی توانائی کے لیے ضروری ہیں :

کار مرگ کے دن کا ، تھوڑی دیر کا جھگڑا
دیکھنا یہ ہے نادان جینے کا ہے کرتب کیا

مقصدی شاعری جب اصلاحی شاعری کی حدود میں داخل ہوگی تو وہ کسی نہ کسی نظریہ (Ideology) کے تحت ہوگی - اور جب وہ زندگی اور اس کی بے شمار حقیقتوں کے اظہار کا کام دے گی تو وہ نظر (Vision) کے تحت ہوگی - یگانہ کی شاعری نظر کی شاعری ہے :

ہر سکون مضطرب آئینۂ صد انقلاب
تا سحر ہو تماشہ دیدۂ بیدار ما

یگانہ کی شاعری میں خلوص بھی ہے اور معنی سے بھرپور اختصار بھی - یہی چیزیں غزل کے فن کی جان ہیں - نیچے کے اشعار جینے کا کرتب بھی بتاتے ہیں اور زندگی کی رنگا رنگ حقیقتوں کی وضاحت بھی کرتے ہیں :

سمجھتے کیا تھے مگر سنتے تھے ترانۂ درد
سمجھ میں آنے لگا جب تو پھر سنا نہ گیا

بلند ہو تو کھلے تجھ پہ راز پستی کا
بڑوں بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمیں میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

لہو لگا کے شہیدوں میں ہو گئے داخل
ہوس تو نکلی مگر حوصلہ کہاں نکلا

ہر گلے و ہر خارے فتنہا بر انگیزد
الحذر دل حیراں صد بہار و من تنہا

از فریب رنگ و بو چشم تمنا بے خبر
واز ہوائے شوق ہر موج نفس بے اختیار

بیچارے بد نصیب گرفتار آشیاں
کیا جانیں گرم و سرد خزاں و بہار کو

گرفتاران ساحل کود پڑتے ڈر نکل جاتا
کبھی تو زیست مشکل آزماتی مرگ آساں کو

وقت کی بات اور وقت کے ساتھ
سہو کیا چیز ہے خطا کیا ہے

ممکن کی آرزو میں ہوئے کتنے نامراد
اچھی گذر گئی مری فکر محال میں

منہ جو ذرا اتر گیا اور بھی گل میں گل کھلا
یوں ہی بقدر ذائقہ حسن بھی غم نہ کھائے کیوں

سر بزم پیالے ہی سر جانیے
کہ تلچھٹ سے دامن بھگویا تو کیا

رہا کیا جب دلوں میں فرق آیا
اسی دن سے جدائی ہو چکی بس

نا آشنائے حسن کو کیا اعتبار عشق
اندھوں کے آگے بیٹھ کے رویا نہ کیجیے

یگانہ کا ذہن وجدانی ہے ، تجزیاتی نہیں - اسی لیے ان کے یہاں
حقیقتوں کی گرفت زیادہ ہے اور ان کا تجزیہ کم - یہی سبب ہے کہ
وہ یکا یک کسی نتیجہ پر پہنچ جاتے ہیں یہ نہیں کہ وہ زینہ بہ زینہ

منزل به منزل وهاں تک پہنچے ہوں ۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ حقیقت ظاہری سطح سے چاہے کتنی ہی پرسکون کیوں نہ نظر آتی ہو ، اس کے نیچے انسانی جذبوں ، بلکہ یوں کہیے کہ پوری زندگی کی تڑپ معلوم ہوتی ہے ۔ یہی بات اگر دوسری طرح سے کہی جائے تو وہ یہ ہوگی کہ فکر کو جھنجھوڑنے کی کیفیت دو طریق سے پیدا ہو سکتی ہے ۔ ایک وہ کہ جب کوئی تجزیاتی ذہن کسی خیال یا فکر کے ذریعے کسی حقیقت تک پہونچے اور اسے پیش کرے دوسرے وہ جب کہ وجدانی ذہن اس حقیقت کو یکا یک گرفت میں لے کر اسے سامنے لائے ۔ تجزیاتی ذہن کی مثال میں غالب اور اقبال پیش کیے جا سکتے ہیں ۔ وجدانی ذہن کے سلسلے میں میر اور یگانہ (دوسرے زیادہ تر اساتذہ ایسے ہیں جن میں دونوں صفات موجود ہیں ۔ غالب و اقبال یا میر اور یگانہ کے یہاں ایک کی دوسرے پر سبقت ہے) یہی وجہ ہے کہ یگانہ کے یہاں ایک آخری نقش Finish کا زبردست احساس ہوتا ہے مندرجہ ذیل اشعار میں بات مکمل ہے مگر فکر ایک نہیں ہزاروں باتیں ٹٹولتی ہے :

یہ کنارہ چلا کہ ناؤ چلی
کہیے کیا بات دھیان میں آئی

علم کیا علم کی حقیقت کیا ؟
جیسی جس کے گمان میں آئی

بات ادھوری مگر اثر دونا
اچھی لکنت زبان میں آئی

بندہ وہ بندہ جو دم نہ مارے
پیاسا کھڑا ہو دریا کنارے

دکھ درد تو ہی سمجھے نہ سمجھے
گونگا تو گونگا کس کو پکارے

اف ری مشیعت بھولے تو لاکھوں
پھلتے نہ دیکھے سارے کے سارے

ٹکرا کے دیکھیں تم کیا ہو ہم کیا
جیتے تو جیتے ہارے تو ہارے

جس کی تلوار کا ہو لوہا تیز
حجت ناتمام کیا کرتا

وقت کی بات اور وقت کے ساتھ
سہو کیا چیز ہے خطا کیا ہے

رہا کیا جب دلوں میں فرق آیا
اسی دن سے جدائی ہو چکی بس

یہ بات پہلے کہی جا چکی ہے کہ یگانہ کو زندگی کی بڑی لگن تھی - زندگی کی خواہش ہی زندگی کے ڈرامہ کی تشکیل کرتی ہے - ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت جس کے بغیر اس کا وجود ممکن نہیں ، عمل ہے - یگانہ کے کلام میں ڈرامائی عناصر کے عنوان سے علیحدہ مضمون لکھا جا سکتا ہے - یہاں یہ کہنا کافی ہوگا کہ یگانہ کی شاعری میں عمل کا عنصر ڈرامائی صورت میں نمایاں ہوتا ہے - اقبال کی شاعری میں عمل یگانہ کے برعکس نظریاتی ہے اقبال زندگی کو ہیہم رواں دواں دیکھتے ہیں - مگر زندگی کو رواں دواں محسوس کرنا اور قوت فکر کے ذریعے اس نتیجے تک پہنچنا یہ دونوں مختلف باتیں ہیں - اس فرق کی وجہ بھی تجزیاتی اور وجدانی ذہن کا فرق ہے - حقیقت یہ ہے کہ اقبال عالم تھے ، فلسفی تھے - یگانہ اقبال کے تبحر علمی کو نہ پا سکتے تھے تاہم وجدانی طور پر زندگی کی کشمکش اور اس کے رواں دواں ہونے کا احساس رکھتے تھے - یہ احساس اتنا بھر پور تھا کہ ان کی تخئیل کسی تمثال Image کو ساکت و جامد صورت میں دیکھنے کی عادی ہی نہیں - محبوب کو بھی دیکھیں گے تو اک حرکت کی صورت میں :

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پر سادگی برستی ہے

اور شعر ملاحظہ ہوں :

آبلا پا نکل گئے کانٹوں کو روندتے ہوئے
سوجھا نہ پھر کچھ آنکھ سے منزل یار دیکھ کر

منزل کی دھن میں آبلا پا اٹھ کھڑے ہوئے
شور جرس سے دل نہ رہا اختیار میں

بند آنکھیں ہو گئیں بیتاب ہو ہو کر گرے
سامنے پیاسوں کے کس نے رکھ دیا ساغر کھلا

کدھر چلا ہے ادھر ایک رات بستا جا
گرجنے والے گرجتا ہے کیا برستا جا

پکارتا رہا کس کس کو ڈوبنے والا
خدا تھے اتنے مگر کوئی آڑے آ نہ گیا

جفائے پنجۂ خونخوار سے جو بس نہ چلے
تو بن کے خشک نوالہ گلے میں پھنستا جا

خواہ پیمالہ ہو یا نوالا ہو
بن پڑے تو جھپٹ لے بھیک نہ مانگ

یگانہ کا یہ آخری شعر پڑھ کر فرانسیسی شاعر بود لئیر کی ایک پوری نظم Flaying the poor ذہن میں آتی ہے جس میں یہ کہا گیا ہے کہ کسی فقیر نے مجھ سے پیسہ مانگا میں نے چھتری سے اسے مارنا شروع کیا ۔ وہ گڑگڑاتا رہا میں مارتا رہا ۔ ایک ایسا وقت آیا جب اس نے مجھ سے چھڑی چھین لی اور مجھے مارنا شروع کر دیا ۔ اس قسم کا ایک شعر اور ہے :

کیا کیا چوٹیں لیتا ہوں اور کیا کیا خالی دیتا ہوں
دیکھنے والے پس پردہ سرکار نہیں تو کچھ بھی نہیں

اس شعر سے یورپ کا وہ دور شجاعت Chivalry یاد آتا ہے جب بانکے Knights اپنی محبوبہ کے سامنے رزمیہ مقابلوں میں حصہ لے کر داد شجاعت دیا کرتے تھے ۔

عشق میرزا یگانہ کی شاعری کا موضوع تو نہیں مگر ان کے یہاں عمل کی ایک صورت بن کر اکثر نمودار ہوتا ہے اور زندگی کو مثبت اقدار بھی دیتا ہے اس صورت میں عشق زندگی کے لیے صحیح راہ متعین کرتا ہے :

دل نے بزور عشق لگایا ہے راہ پر
گم گشتگان غمکدۂ روزگار کو

مگر انہیں عشق کی مار کا بھی شدید احساس ہے :

توبہ بھی بھول گئے عشق میں وہ مار پڑی
اتنے اوسان خطا ہیں کہ خدا یاد نہیں

غرض یہ کہ یگانہ ہنگامہ زار ہستی میں ہنگامہ آرا طبیعت کے حامل تھے ۔ زندگی بھر ہنگاموں سے وابستگی اور انہی ہنگاموں کو اصل زندگی سمجھنا ان کا شعار تھا ۔ وہ نشہ کی سرمستی کے قائل نہ تھے۔ سرمستی کا زندگی کے کس بل کے ساتھ کیا مقابلہ ۔ اس کی ضرورت تو اس وقت ہوتی ہے جب کہ ''کس بل'' کی کمی کا احساس ہو :

نشہ ہے نشہ کس بل ہے کس بل
کس بل کے آگے اک سنسنی کیا

یگانہ کی شاعری کے ڈرامائی عنصر کی بات پہلے کی جا چکی ہے ۔ یہاں ایک بات ان کی شخصیت کے متعلق اور کہتا چلوں اور وہ یہ کہ یگانہ کی زندگی ان کی شخصیت کے دو مختلف پہلوؤں کے باہمی تصادم کا اظہار ہے۔ان کی شاعری اور زندگی دونوں میں یہ تصادم مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے۔ وہ موت بھی مانگتے ہیں اور موت کی دعا کو ترک بھی کر ڈالتے ہیں ۔ زندگی سے آسودہ بھی ہیں اور اس سے بیزار بھی ۔ ان کے لیے ترک اختیار آسان ہے اور نہ ضبط اضطرار ، ایسی افتاد طبع اور پھر اتنا زبردست جذبۂ عمل ، یہ دونوں باتیں مل کر یگانہ کی شخصیت کو المیہ کے ہیرو کی شخصیت عطا کرتی ہیں ۔ ''ترک اختیار'' اور ''ضبط اضطرار'' دونوں کی کشمکش یگانہ کے ساتھ اتنی تھی کہ یہ مصرع ''نہ ترک اختیار آساں نہ

ضبط اضطرار آساں'' ان کے کلام میں دو مختلف شعروں کی صورت میں آتا ہے ۔ ملاحظہ ہو :

نہ ترک اختیار آساں نہ ضبط اضطرار آساں
کوئی ایسا بھی ہے پیاسا پلٹ آئے جو ساحل سے

نہ ترک اختیار آساں ، نہ ضبط اضطرار آساں
یہی دست دعا جھلا کے اٹھ جاتا تھا دشمن پر

یگانہ کے یہاں دو ترکیبیں اکثر و بیشتر استعمال ہوتی ہیں ۔ ''صدائے باز گشت'' اور ''معنی بے لفظ'' پہلی ترکیب ان کی زندگی کی کس مپرسی ، بھری دنیا میں تنہائی اور اس احساس کی کہ ان کی بات سمجھنے والا کوئی نہیں وضاحت کرتی ہے ۔ دوسری ترکیب کا تعلق بھی اسی بات سے ہے ۔ ان جذبات و احساسات کو ادا کرنے کی خواہش جو الفاظ کی گرفت میں نہ آ سکتے ہوں یا باالفاظ دیگر یہ خواہش کہ دنیا ان کے کلام اور ساتھ ہی زندگی میں ان مفاہیم کو سمجھنے کی کوشش کرے جن کے لیے الفاظ کا استعمال ضروری نہیں ۔ اس بات کے لیے (جہاں تک ان کے کلام کا تعلق ہے) صرف سطور کے درمیان پڑھنا ہی کافی نہیں بلکہ ہر لفظ کی تہہ کے نیچے دھڑکتے ہوئے نہ جانے کتنے اشاروں اور معنی و مفہوم تک پہنچنا ہوگا :

جواب کیا وہی آواز بازگشت آئی
قفس میں نالۂ جانکاہ کا مزا نہ ملا

سانس لیتا ہوں تو آتی ہے صدائے باز گشت
کون دن ہوگا کہ جب نالہ رسا ہو جائے گا

جواب آیا تو کیا آیا صدائے باز گشت آئی
دہن سے آہ نکلی مبتلائے بے خبر ہو کر

آواز بازگشت پہ دیتے ہو کیا صدا
کس سے الجھ رہے ہو سوال و جواب میں

رہائی کا خیال خام ہے یا کان بجتے ہیں
اسیرو بیٹھے کیا ہو گوش بر آواز در ہو کر

حسن فطرت بولتا ہے پردۂ اسرار میں
معنی بے لفظ پنہاں ہیں زبان خار میں

موسم گل میں جو خاموش رہا کرتے ہیں
وہ بھی اک معنی بے لفظ ادا کرتے ہیں

چلتے چلتے یگانہ کی زبان اور پیرایۂ بیان سے متعلق ایک بات اور عرض کرتا چلوں اور وہ یہ کہ اپنے مطالب کے اظہار کے لیے زبان تراشنا ایک خوبی ہے اور موضوعات کے اظہار کے لیے انہیں سادہ، آسان اور با محاورہ زبان کے قالب میں ڈھالنا دوسری خوبی ہے۔ آپ چاہیں تو اس بات کو غالب اور یگانہ کا فرق سمجھ لیجیئے - یہی نہیں بلکہ اگر کوئی موضوع فرسودہ ہوا تو زبان و محاورہ کا زور شعر کو اٹھائے پھرا :

چلتی ہے کس طرف سے ہوا پچھلی رات سے
جی سن سے ہو گیا رخ بیار دیکھ کر

اس کے ساتھ ہی یگانہ نے زبان کے پیش پا افتادہ الفاظ اور محاوروں کو شاعرانہ زبان بنانے کی کوشش کی ہے۔ ایسے تجربوں میں لغزش ہونا بھی ناگزیر ہے۔ مگر بڑے تجربوں کے سامنے لغزشوں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے :

امید و بیم نے مارا مجھے دو راہے پر
کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

لگاؤں کیوں نہ کوئی عیب بے وفائی کا
بلائے حسن ہو نازل تو پھر ٹلے کیوں کر

نباہنا بھی حسینوں سے اک بڑا فن ہے
تجھ ایسے باؤلے کو عاشقی پھلے کیوں کر

کس سادگی سے میں نے بڑھایا تھا دست شوق
ھتھے سے بدمزاج یکایک اکھڑ گیا

منہ زوریوں کا حوصلہ سرکار حسن سے
آخر پڑی وہ مار کہ چرسا ادھڑ گیا

میرزا یگانہ سے پہلے اردو غزل میں نہ اتنا دم خم تھا ، نہ مردانگی و تیور - ادب میں ان کی آواز تنہا تھی اور تنہا رہے گی - مگر انہیں ان کی حیثیت نہ ملی - اس کی دو وجوہات تھیں - ایک یہ کہ وہ زمانہ ساز نہ تھے - دوسرا یہ کہ وہ ادب دوست تھے - ادب دوست کے لیے ضروری نہیں کہ وہ جا و بے جا دونوں طریقوں سے غالب کا طرف دار ہو - یگانہ کی زبان سے سنئے :

اسی کو مان لوں برحق زمانہ ساتھ دے جس کا
زمانہ وہ جسے مطلب کوئی حق سے نہ باطل سے

ادب کے واسطے کتنوں کے دل دکھائے ہیں
یگانہ حد سے گزرنا نہ تھا مگر گزرے

اور لوگوں نے یگانہ کو ان کی حد سے باہر ہی دیکھا - چاہیے یہ تھا کہ انہیں ان کی حدود ہی میں دیکھتے -

نظیر اکبر آبادی

آپ نے ایسے فقیر تو دیکھے ہوں گے ۔ جو گدائی کو فن کی سطح پر برتتے تھے۔ نثر میں بھیک مانگنا آج کا طریقہ ہے ۔ پہلے فقیر شعر پڑھتے تھے پھر بھیک مانگتے تھے ۔ کوئی نعت یا منقبت یا پھر کوئی ایسی نظم کہ دنیا عبرت سرا بن کر سامنے آئے۔ اسطرح ایک قدر دوسری قدر کے لئے راہ کھولتی تھی ۔ اور گدائی سخاوت کو اپنی طرف بلاتی تھی ۔ محض مطالب کی ادائیگی کے لئے لفظوں کا استعمال اور براہ راست عرض مدعا کا طریقہ سرسید احمد خاں نے بتایا ۔ سو اب فقیر بھی سیدھے سادے دو ٹوک انداز میں پیسہ طلب کرتے ہیں ۔ گویا اس ادارے سے بھی اقدار رخصت ہوئیں اور ان کی جگہ مقدار نے لے لی ۔

ہاں تو میں ایک ایسے فقیر کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو صبح سویرے میرے گھر کے سامنے سے گزرتا تھا اور چمٹا بجا بجا کر یہ نظم گاتا تھا :

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا بھینسا بیل شتر کیا گونی پلا سر بھارا
کیا گیہوں چاول موٹھ مٹر کیا آگ دھواں کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اور یہی نظیر اکبر آبادی سے میرا پہلا تعارف تھا ۔ میں اس فقیر کے ذریعے نظیر سے متعارف ہوا اور فقیر نے نظیر کے ذریعے خود کو متعارف کیا اور اب جب کہ گدائی کی پرانی رسم اٹھ گئی تو گلیوں اور بازاروں سے نظیر کا کلام بھی اٹھ گیا ـــــــــ ایک قدر اور مر گئی ۔
نظیر تو گلیوں اور بازاروں کا شاعر ہے ۔ محلات میں میرزا غالب سخن سرا ہوتے ہیں اور مصطفیٰ خاں داد دیتے ہیں ۔ غالب مصطفیٰ خاں کو خوش کرنے کے لئے ریختہ کہتے تھے اور مصطفیٰ خاں خوش ہوتے تھے۔

نظیر کا کلام گلی کوچوں کے شہر خبروں اور صبح خیزوں کے لئے تھا اس لئے مصطفیٰ خاں اس سے ناخوش تھے اور اسے سوقیانہ زبان کا شاعر بتاتے تھے ۔ میر صاحب کے اشعار خواص پسند تھے گو ان کی گفتگو عوام سے تھی ۔ مگر نظیر محض عوام پسند تھے ۔ اتنے کہ اردو تنقید کے خواص مولانہ حالی و مولانا آزاد انھیں خاطر میں نہ لائے ـــــــــ وہ اپنے موضوعات عام زندگی سے لیتے تھے اور حتی الامکان عوام کی زبان میں انھیں پروتے تھے ۔ عوام پسندی کا زمانہ آیا تو نظیر کو عوامی شاعر کا خطاب ملا اور وہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ابھرے ۔ ترقی پسند تحریک نے ان کے گرد نظریات کا جال پھیلانا شروع کیا مگر نظیر نظر کے شاعر تھے ، نظریات کے گھیرے میں نہ آسکے ۔

میں نے کہا ہے کہ نظیر نظر کے شاعر تھے ، مگر ان کی نظر خارج بیں تھی ۔ آپ چاہیں تو شاعری کی دو قسمیں کر لیجئے ـــــــــ بصیرت کی شاعری اور بصارت کی شاعری ـــــــــ نظیر بصارت کے شاعر ہیں ، یعنی خارجی مشاہدات کے ـــــــــ یہاں میں اپنی بات کی وضاحت کرتا چلوں اور وہ یہ کہ میں بصارت اور بصیرت میں حد فاصل نہیں کھینچنا چاہتا ۔ میری رائے تو یہ ہے ، اگر شاعری بڑی ہو تو باطنی تجلی اور بصیرت کی شاعری مشاہدے کو تیز تر کر دیتی ہے اور بصارت اور مشاہدے کی شاعری بالآخر بصیرت افروز ہوتی ہے ۔ ہاں تو نظیر بصارت کے شاعر ہیں ۔ وہ آنکھیں کھول کر دنیا کو دیکھتے ہیں ۔ اور اس کی گونا گونی اور تنوع کے انتشار کو نظم کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ ان کے پیروں کے نیچے سے زمین کبھی نہیں نکلتی ، زمین شعر پر بھی موضوعات پر ان کی گرفت مضبوط رہتی ہے ۔ ان کے تخیل کی پرواز آسمانوں میں نہیں ہوتی ۔ اس لئے موضوعات ان پر وارد نہیں ہوتے ۔ وہ خود موضوعات پر وارد ہوتے ہیں ۔ نظموں کو تو چھوڑیئے وہ غزلوں میں بھی موضوعات کھینچ لاتے ہیں ـــــــــ پنکھا ، پنکھیا ، بٹوا ، سنگترہ ، عید ، ہولی ، بہار ، موتی ، ارسی ، حقہ ، خربوزے ، سمدھن وغیرہ ـــــــــ اردو غزل کو موضوعاتی غزلوں کا تحفہ نظیر ہی سے ملا ہے ۔ ان موضوعاتی غزلوں کے علاوہ نظیر کی اکثر غزلیں مسلسل ہیں ، اور یہ مسلسل غزلیں بھی کسی نہ کسی موضوع کی طرف اشارہ کرتی ہیں :

یہ جو اٹھتی کونپل ہے جب اپنا برگ نکالے گی
ڈالی ڈالی چاٹے گی اور پتہ پتہ کھا لے گی

ہونہار بروا کے پتے چکنے چکنے ہوتے ہیں
بہت نہیں کچھ تھوڑے ہی دن میں بیل پھک کوا لے گی

ابھی تو کیا ہے چھٹپن ہے، نادانی ہے بے ہوشی ہے
پھر تو اس دن ہوئے گا جب اپنا ہوش سنبھالے گی

کاجل، مہندی، پان، مسی، اور کنگھی چوٹی میں ہر آن
کیا کیا رنگ بناوے گی اور کیا کیا نقشے ڈھالے گی

جب یہ تن گدراوے گا اور بازو بانہیں ہوں گی گول
اس دم دیکھا چاہیئے کیا کیا پیٹ سے پاؤں نکالے گی

آپ ایسی مسلسل غزلوں کو ان کی نظموں کے ساتھ رکھ کر دیکھئے۔ آپ کو پتہ چلے گا کہ نظیر کے یہاں تفصیل ہے ، شرح و بسط نہیں ، اور تفصیل اس لئے ہے کہ ان فکر تجریدی نہیں تجسیمی ہے ۔ وہ اپنے گرد و پیش کی ٹھوس اشیا اور انسانوں کو ان کے مختلف النوع ٹھوس رشتوں میں دیکھتے ہیں زندگی کے ٹھوس جبلی و جذباتی رشتوں اور رابطوں میں لذت محسوس کرتے ہیں۔ اور اسی لئے آسمانوں میں فکری و تخیلاتی پرواز کی بجائے زمین کی گہما گہمی میں پوری دلچسپی لیتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نظریاتی و فکری عناصر کی بجائے جذباتی و تہذیبی عوامل کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری میں پوری معاشرتی و تہذیبی زندگی کو سمیٹ لینے کی کوشش ملتی ہے ــــــــــ شب برات، عید، ہولی، دیوالی، بسنت، راکھی، پتنگ بازی، کبوتر بازی، بلبلوں کی لڑائی، گلہری کا بچہ، اژدہے کا بچہ، بیا، بچپن، جوانی، بڑھاپا، زندگی، آندھی، برسات، جاڑا، نارنگی، تربوز، مکھیاں، کوڑی، روٹی، آٹا دال، پیسہ، روپیہ، مفلسی، پیٹ ، تندرستی، خوشامد، ہیجڑے ، چوہے کا اچار ــــــ ان مختلف النوع موضوعات پر نظمیں ان کی شاعری کے تنوع پر دلالت کرتی ہیں اور ان کی شاعری میں یہ تنوع اور رنگارنگی ان کی قوت مشاہدہ اور بصارت سے پیدا ہوئی ہے ۔ ان متنوع موضوعات کی جزئیات اور تفاصیل اتنی ہیں کہ نظیر کی شاعری کا بدل زندگی کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتا ۔

ان مختلف النوع موضوعات اور ان کی جزئیات و تفاصیل کے لئے نظیر کے یہاں الفاظ کا ذخیرہ بھی اتنا ہے کہ خود مولانا حالی کے بقول اس ضمن میں وہ انیس سے بھی بازی لے گئے ہیں ۔ مگر مولانا حالی انیس کی زبان کو مستند اور نظیر کی زبان کو غیر مستند سمجھتے ہیں ۔ اس کے باوجود ایک بات طے ہے اور وہ یہ کہ شاعری کی زبان جتنی زیادہ عام بول چال کے قریب ہو گی اتنی ہی زندہ ہو گی ۔

ایک اور بات : انیس کی شاعری زمینی زندگی سے ماورا اقداری سوتوں سے پھوٹتی ہے ۔ نظیر کی شاعری زمینی زندگی کے بنیادی حقائق، جبلی و جذباتی واردات کا نتیجہ ہے۔ انیس اپنے موضوعات کی مناسبت سے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ دھلے دھلائے پاک و صاف لفظوں میں پاک و طاہر موضوعات کو قلمبند کرتے ہیں ۔ اس کے برخلاف نظیر پیش پا افتادہ موضوعات کو شعر میں ڈھالتے ہیں ۔ موضوعات اور الفاظ کی درجہ بندی نظیر کا مسئلہ نہ تھا، یہ مسئلہ یا تو شیفتہ اور حالی جیسے شرفا کا تھا اور یا پھر مولانا حسرت موہانی کا جنھوں نے سب سے پہلے اپنی شاعری کو سوقیانہ شاعری و عارفانہ شاعری کے خانوں میں بانٹا۔

ایک اور طرح دیکھئے تو نظیر کی شاعری کا موضوع آدمی ہے، آدمی کی تجرید یعنی انسان نہیں ہے، غالب آدمی کو انسان دیکھنا چاہتے تھے ۔ اور اقبال مرد مومن ـــــــ مگر نظیر آدمی کو آدمیت کے دائرے ہی میں رکھ کر دیکھتے ہیں یعنی اس کی تمامتر جبلتوں ، حواس اور جذبات کے ساتھ اسکی تمام آلائشوں اور خوبیوں سمیت ـــــــ وہ اپنے موضوع یعنی آدمی کو پیدائش سے لے کر موت تک مختلف تہذیبی و معاشرتی رابطوں میں دیکھتے ہیں ، اور کبھی اسے خارجی فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرتے ہیں ۔ آدمی کے بچپن کا ایک منظر دیکھئے :

کیا دن تھے یار وہ بھی جب ہم تھے بھولے بھالے
نکلی تھی دائی لے کر، پھرتی کبھی ددا لے
چوٹی کوئی رکھا لے، بدھی کوئی پنہا لے
ھنسلی گلے میں ڈالے منت کوئی بڑھا لے
موٹے ہوں یا کہ دبلے، گورے ہوں یا کہ کالے
کیا عیش لوٹتے ہیں معصوم بھولے بھالے

دل میں کسی کے ہرگز نے شرم نے حیا ہے
آگا بھی کھل رہا ہے پیچھا بھی کھل رہا ہے

پہنے پھرے تو کیا ہے ننگے پھرے تو کیا ہے
یاں یوں بھی واہ وا ہے اور ووں بھی واہ وا ہے

کچھ کھا لے اس طرح سے کچھ اس طرح سے کھا لے
کیا عیش لوٹتے ہیں معصوم بھولے بھالے

اور اب یہ بچہ جوان ہو گیا تو اس کا حال دیکھئے :

کیا عیش کے رکھتی ہے سب آہنگ جوانی
کرتی ہے بہاروں کے تئیں دنگ جوانی
ہر آن پلاتی ہے مے اور بنگ جوانی
کرتی ہے کہیں صلح کہیں جنگ جوانی
اس ڈھب کے مزے رکھتی ہے اور ڈھنگ جوانی
عاشق کو دکھاتی ہے عجب رنگ جوانی

کیا تجھ سے نظیر اب میں جوانی کی کہوں بات
اس بن میں گذرتی ہے عجب عیش سے اوقات
محبوب پریزاد چلے آتے ہیں دن رات
سیریں ہیں بہاریں ہیں تواضع ہے مدارات
اس ڈھب کے مزے رکھتی ہے اور ڈھنگ جوانی
عاشق کو دکھاتی ہے عجب رنگ جوانی

اور پھر اس جوان عاشق کے بڑھاپے کے احوال بھی سنیئے :

کیا قہر ہے یارو جسے آ جائے بڑھاپا
اور عیش جوانی کے تئیں کھائے بڑھاپا
عشرت کو ملا خاک میں غم لائے بڑھاپا
ہر کام کو ہر بات کو ترسائے بڑھاپا
سب چیز سے ہوتا ہے برا ہائے بڑھاپا
عاشق کو تو اللہ نہ دکھلائے بڑھاپا

اور اب ہے انسان کی آخری منزل یعنی موت ، موت کی حقیقت نظیر کی زبان سے سنئیے :

جو مرنا مرنا کہتے ہیں وہ مرنا کیا بتلاے کوئی
واں جوہر باہیں کھول ملے سب اپنی اپنی چھوڑ دوئی

سی ڈالی آنکھ دورنگی کی جب یکرنگی نے مار سوئی
نہ مردوں کاغل شور رہا نہ عورت کی کچھ آہ اوئی

ماٹی کی ماٹی آگ اگن جل نیر پون کی پون ہوئی
اب کس سے کہیے کون موا اور کس سے کہیئے کون موئی

نظیر اکبر آبادی کی شاعری کا یہ موضوع یعنی آدمی اپنے انسانی رابطوں کے ساتھ اُن کی شاعری میں ہر جگہ نمایاں ہے ۔ یہاں میں نے انسانی رابطے کی اصطلاح کسی مجرد فلسفیانہ مفہوم میں استعمال نہیں کی ہے ۔ اس سے میری مراد ایک آدمی کا دوسرے آدمی کے ساتھ رشتہ ہے جسے معاشرتی و تہذیبی زندگی نے جنم دیا ہے ۔ زندگی اور موت کے درمیان کے سارے مراحل، آدمی کی زندگی کے چھوٹے موٹے دکھ سکھ، زندگی کی ساری لذتیں، سارے ذائقے ـــــــ پوری گہما گہمی اور شدت کے ساتھ زندہ رہنے کی خواہش ـــــــ معاشرت کا ہر رنگ، تہذیب کا ہر پہلو نظیر کے کلام میں اجاگر ہوتا ہے ۔ نظیر دنیا کو ایک اسٹیج اور آدمی کو ڈراماتی کردار تصور نہیں کرتے ـــــ نظیر کا آدمی فرد نہیں بنا ہے اس لئے اُسے انفرادیت کے مسائل حل نہیں کرنے پڑتے ـــــ وہ تو دنیا کو ایک میلہ تصور کرتے ہیں اور میلے کی رونق سارے آدمیوں سے ہے ۔ دو چار چلے جاتے ہیں تو دو چار نئے اُن کی جگہ آ جاتے ہیں ۔ میلے کو دیکھئے تو تمام لوگ اس کا حصہ ہیں ۔ لوگوں کو دیکھئے تو ان میں سے ہر ایک تماشائی ۔

غرضیکہ نظیر کی شاعری کا مرکز آدمی ہے اور اسی لئے جب وہ فطرت کا بیان کرتے ہیں تو بھی آدمی ہی حوالہ بنتا ہے ۔ ان کی فطرت نگاری اردو کے دیگر شعرا مثلاً انیس، آزاد، حالی، اقبال اور اسماعیل میرٹھی کی فطرت نگاری سے مختلف ہے ۔ انیس کے یہاں فطرت انسانی اعمال و افعال کے لئے پس منظر کا کام دیتی ہے، آزاد اور حالی کے یہاں وہ کبھی تمثیلی رنگ میں پیش کی جاتی ہے ، اور اس طرح ایک اصلاحی و اخلاقی

درس کا ذریعہ بنتی ہے۔ اور کبھی فطرت برائے فطرت ہوتی ہے مگر دونوں صورتوں میں فطرت انسانی زندگی میں پوری طرح شامل نہیں ہوتی ۔ اقبال کے یہاں فطرت کے وہ مظاہر ہیں جنہیں معاشرتی زندگی آلودہ نہیں کر سکی :

فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی
یا بندہ صحرائی یا مرد کوہستانی

اسماعیل میرٹھی کے یہاں فطرت برائے فطرت ہے ۔ مگر نظیر فطری نقطہ نگاہ سے انسان کو نہیں دیکھتے ، وہ انسانی نقطہ نگاہ سے فطرت کو دیکھتے ہیں ، اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ نظیر نے اپنے انسانی نقطہ نگاہ کے باوجود فطرت اور انسان میں کوئی تضاد نہیں دیکھا ـــــ وہ انسان اور فطرت کی اکائی کے قائل ہیں ۔ مگر ان کا طریق کار رومانوی طریق کار سے مختلف ہے ۔ وہ فطرت کو انسانی زندگی میں پورے طور پر دخیل دیکھتے ہیں اور انسانی زندگی سے الگ اس کی کوئی حیثیت نہیں سمجھتے :

جو وصل میں ہیں اُن کے جوڑے مہک رہے ہیں
جھولوں میں جھولتے ہیں گہنے جھمک رہے ہیں
جو دکھ میں ہیں سو اُن کے سینے بھڑک رہے ہیں
آہیں نکل رہی ہیں آنسو ٹپک رہے ہیں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

سبزوں پہ بیر بہوٹی ٹیلوں اوپر دھتورے
پسو سے بھروں سے روئے کوئی بسورے
بچھو کسی کو کاٹے کیڑا کسی کو گھورے
آنگن میں کنسلائی کونوں میں کنکھجورے
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

کوچے میں کوئی اور کوئی بازار میں گرا
کوئی گلی میں گر کے ہے کیچڑ میں لوٹتا
رستے کے بیچ پاوں کسی کا رپٹ گیا
اس سب جگہ کے گرنے سے آیا جو بچ بچا
وہ اپنے گھر کے صحن میں آکر پھسل پڑا

جب ماہ اگن کا ڈھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
اور ہنس ہنس پوس سنبھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
دن جلدی جلدی ڈھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
پالا بھی برف پہ گلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی
چلا خم ٹھونک اچھلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی

دل ڈیو کر مار پچھاڑا ہو اور دل سے ہوتی ہو کشتی سی
تھر تھر کا زور اکھاڑا ہو بجتی ہو سب کی بتیسی
ہو شور پھپو ہو ہو ہو کا اور دھوم ہو سی سی سی سی کی
کلے پر کلہ لگ لگ کر چاتی ہو منہ میں چکی سی
ہر دانت چنے سے دلتا ہو تب دیکھ بہاریں جاڑے کی

اور اب آندھی کا ایک منظر دیکھئے :

ادھر تو آکے آندھی سے اندھیرا ہوگیا ہر سو
خبر کسی کو کسی کی ، میں کہاں ہوں اورکہاں ہے تو
آ ھا ھا ھا عجب عشرت کی اس دم بہہ گئی اک جو
وہ کوٹھے کا مکاں وہ کالی آندھی وہ ضم گلر و
عجب رنگوں کی ٹھہری آکے ہیرا پھیر آندھی میں

یہ دن آندھی کے باروبوں تو سب کے ہوش کھوتے ہیں
جنھیں ہے عیش وہ آندھی میں موتی سے پروتے ہیں
مزا ہے جن کو ہنستے ہیں جنھیں غم ہے سو روتے ہیں
نظیر آندھی میں کہتے ہیں کہ اکثر دیو ہوتے ہیں
میاں ہم کو تو لے جاتی ہیں پریاں گھیر آندھی میں

آدمی کی زندگی کے ہر موڑ ، ہر کیفیت ، ہر موسم میں زندگی کی یہ ھاؤ ہو، یہ لگن، زندہ رہنے کی یہ تمنا ، جو نظیر اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہے اقبال کے سوا اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی ۔ مگر اقبال کے کلام میں زندگی کا سارا زور نظریات کی صورت اختیار کر لیتا ہے ۔ اقبال ہمیں اعلیٰ وارفع زندگی کا درس دیتے ہیں ۔ اور نظیر ہمیں عام آدمیوں کی طرح عملی طور پر جینا سکھاتے ہیں ۔ اقبال کی زندگی نظریاتی ہے اور نظیر کی زندگی عملی ـــــ نظیر کے پاس امکانی زندگی کا کوئی

تصور نہیں ہے ۔ وہ تو محض واقعاتی زندگی کو پیش کرتے ہیں ۔ مگر خارجی مشاہدات اور واقعات میں وہ زندگی کا زور و شور بھر دیتے ہیں ۔ اور اس طرح زندگی کے امکانات کو وسیع تو کرتے ہیں ۔ تاہم اس میں کسی آدرش اور نصب العین کی خشکی نہیں ہوتی اور نہ مستقبل بعید کی دھندلی روشنی ، وہ محض حال کی تروتازگی اور واقعات کی مٹھاس کے قائل ہیں ، اور اس قدر کہ تلخ ترین احساسات بھی لب و لہجے کی شیرینی میں گھلا ملا کر پیش کرتے ہیں ۔

غالب ، اقبال ، یگانہ ، اور جوش کے کلام سے ہم انسان پرستی کا نظریہ نکال سکتے ہیں ۔ مگر ان کی انسان پرستی ، انسان کی قوت ارادی ، قوت عمل ، اور انسانی عقل و تدبیر کی فتح سے پیدا ہوتی ہے ۔ نظیر انسان پرست نہیں ، انسان دوست ہیں ۔ ان کی انسان دوستی عام انسانی زندگی کی محبت سے پیدا ہوتی ہے ۔ نظیر ، غالب اقبال اور جوش کی طرح آدمی کو خدا سے آنکھ ملانا نہیں سکھاتے ـــــ وہ اس بنیادی مابعد الطبیعات کو کبھی چیلنج نہیں کرتے جس سے ان کے زمانے کی معاشرت و تہذیب نمو پاتی ہے ۔ وہ آدمی کے مقدر کو سمجھتے ہیں ۔ اور اسے تعینات کے حدود میں رکھتے ہوئے زندگی سے محبت کرنا سکھاتے ہیں اور اس طرح زندگی میں رچ بس جانے کی خواہش نظیر کی انسان دوستی کو جنم دیتی ہے :

دنیا کے بیچ یارو سب زیست کا مزا ہے
جیتوں کے واسطے ہی یہ ٹھاٹھ سب ٹھٹا ہے
جب مر گئے تو آخر یہ عمر خاک پا ہے
نے باپ ہے نہ بیٹا نے یار آشنا ہے
ڈرتی ہے روح یارو اور جی بھی کانپتا ہے
مرنے کا نام مت لو مرنا بری بلا ہے

آپ نے دیکھا نظیر موت سے ڈرتے ہیں ۔ موت کا یہ خوف زندگی کی شدید لذت سے پیدا ہوتا ہے ۔ تاہم وہ موت کو برحق سمجھتے ہیں ؛

دنیا میں اپنا جی کوئی بہلا کے مر گیا
دل تنگیوں سے اور کوئی اکتا کے مر گیا

عاقل تھا وہ تو آپ کو سمجھا کے مر گیا
بے عقل چھاتی پیٹ کے گھبرا کے مر گیا
دکھ پا کے مر گیا کوئی سکھ پا کے مر گیا
جیتا رہا نہ کوئی ہر اک آ کے مر گیا

اور اب مجھے بزرگوں سے سنی ہوئی ایک حدیث یاد آ رہی ہے ''تم دنیا میں اس طرح رہو جیسے ہمیشہ رہنا ہے - اوردنیاسے جانے کے لئے اس طرح تیار رہو جیسے کل چلے جانا ہے''۔ یہی سبق نظیر کی شاعری سے بھی ملتا ہے - نظیر وہ سچے فنکار ہیں جو اپنے موضوع یعنی آدمی اور زندگی میں شامل بھی ہیں اور اس سے علیحدہ بھی——— یہی بے ہمہ و باہمہ والی کیفیت فنکار کو عظمت کا درجہ دیتی ہے - وہ انسان دوست ہیں، اس لیے زندگی میں عام آدمیوں کی طرح شامل ہیں، وہ دنیا کی حقیقت کو سمجھتے ہیں اس لئے اس سے الگ ہو کر اس پر چلتی ہوئی نگاہ ڈالتے ہیں - مگر نظیر دنیا کی تلخ حقیقتوں کو واشگاف کرتے ہوئے بھی خود ان پر تلخ نہیں ہوتے———وہ دنیا کا تماشہ دیکھتے ہیں اور ہمیں دکھاتے ہیں :

یہ جتنا خلق میں سب جا بجا تماشا ہے
جو غور کیجئے تو سب ایک کا تماشا ہے
نہ جانو کم اسے یارو بڑا تماشا ہے
جدھر کو دیکھو اُدھر اک نیا تماشا ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

مرے یہ دیکھ تماشے نہیں ہیں ہوش بجا
کسے بتاؤں میں سیدھا کسے کہوں اُلٹا
جو ہو طلسم حقیقی وہ جانے کب سمجھا
عجب بہار کی اک سیر ہے آ ہا ہا ہا
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

نہیں ہے زور جنھوں میں وہ کشتی لڑتے ہیں
جو زور والے ہیں وہ آپ سے پچھڑتے ہیں
جھپٹ کے اندھے بھی پیروں کے تئیں پکڑتے ہیں

نکالے چھاتیاں کبڑے بھرے اکڑتے ہیں
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

زباں ہے جس کی اشارت سے وہ پکارے ہے
جو گونگا ہے وہ کھڑا فارسی بگھارے ہے
کلاہ ہنس کی کوا کھڑا اتارے ہے
اچھل کے مینڈ کی ہاتھی کے لات مارے ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

چمن ہے خشک بنوں بیچ آب جاری ہے
خراب پھول ہیں کانٹوں کی گلفداری ہے
سیاہ گوش کو بدڑی نے لات ماری ہے
دبکتے پھرتے ہیں چیتے ہرن شکاری ہے
غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

آپ نے دیکھا نظیر دنیا کی گہما گہمی میں شامل ہوتے ہوئے بھی اس کی حقیقت کو پہچانتے ہیں - فارسی بگھارنے والے گونگے ، اور ہاتھی کو لات مارتی ہوئی مینڈکی ، یہ دینا کی وہ تلخ حقیقتیں ہیں جنھیں نظیر ''ایک کا تماشا،، اور طلسم حقیقی بتاتے ہیں۔ اپنے اسی نقطہ نگاہ کے باعث وہ طنز نگار کی زہر ناکی سے خود کو بچا لیتے ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ اگر آپ چاہیں تو نظیر کی اس نظم کو اردو کے بہترین طنزیہ ادب میں جگہ دے سکتے ہیں -

نظیر اکبر آبادی دینا کی اس حقیقت تک اپنے خارجی مشاہدے کی مدد سے پہنچے ، انہیں یہ بصیرت ان کی بصارت سے ملی اور اسی مفہوم میں میں نے کہا تھا اگر شاعری بڑی ہو تو بصارت کی شاعری بصیرت افروز ہوتی ہے ۔ پچھلے دنوں استاد محترم پروفیسر محمد حسن عسکری نے ایک مضمون لکھا تھا ، جس میں انہوں نے نظیر اکبر آبادی کو اردو کی شعری روایت سے خارج کر دیا تھا ۔ وہ یوں کہ ان کے یہاں انفس کم اور آفاق زیادہ ہے۔ اور اردو شعر کی روایت یہ ہے کہ انفس و آفاق کا ادراک بیک وقت ہوتا ہے جس میں انفس کا غلبہ ہوتا ہے ۔ میں اس بات سے متفق ہوں کہ نظیر کے کلام میں آفاق زیادہ ہے ۔ تاہم جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں نظیر کے یہاں ان کے عہد کی بنیادی

مابعدالطبیعات اور فلسفہ زندگی کارد نہیں ملتا ۔ نہ ہی ان کے یہاں حالی کی طرح کی ، عقیلت پرستی کے دور کی خالی خولی اخلاقیات ملتی ہے ۔

ایک بات اور : وہ یہ کہ آپ اردو کے یہ چند شاعر لے لیں ——— میر ، غالب ، مومن ، نظیر ، انیس اور اقبال اور آپ کو اردو شاعری کے تمام رنگ ان میں مل جائیں گے ——— سر سید احمد خاں کی تحریک سے جو شاعری شروع ہوئی اس نے اپنے سر اصلاح معاشرہ کا کام لیا ، اور اس طرح وہ معاشرہ جس کی عکاسی نظیر اکبر آبادی نے کی' مطعون قرار پایا ۔ ایسی صورت میں نظیر کی شاعری کو شبہ کی نظر سے دیکھنا اس تحریک کا لازمی نتیجہ تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ نیچرل شاعری کی اس تحریک نے نظیر جیسے نیچرل شاعر پر کوئی توجہ نہ دی۔ تاہم اگر حالی نے نئی شاعری کی تحریک کے ڈانڈے نظیر سے ملائے ہوتے تو آج کی انگریزی زدہ بے سر و پا شاعری کیسے پیدا ہوتی ۔

خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا ۔ آپ شیفتہ ، حالی ، اور سرسید احمد خاں کے باوجود نظیر کی شاعری سے لطف‌اندوز ہو سکتے ہیں ۔ مگر نظیر سے لطف اندوز ہونے کے لیے کچھ شرائط ہیں ۔ وہ آپ سے چند بے ڈھب سوالات کرتے ہیں ۔ وہ پوچھتے ہیں کہ کیا آپ نے کنکوے لڑائے ہیں اور کبوتر اڑائے ہیں ؟ کیا آپ نے بئے کا گھونسلا دیکھا ہے ؟ کیا آپ نے منہ اندھیرے چڑیوں کی چوں چوں سنی ہے ؟ کیا آپ کبھی گلہری کے بچوں اور ریچھ کے بچوں سے کھیلے ہیں ؟ کیا آپ عید شب برات اور بسنت کے ہنگاموں میں شریک ہوئے ہیں ؟ کیا آپ نے تربوز پر تربوز چڑھے دیکھے ہیں ؟ اگر آپ ان سوالوں کا مثبت جواب دے سکتے ہیں تو نظیر کی شاعری سے لطف اٹھا سکتے ہیں ۔ نواب مصطفیٰ خاں کے محل میں تو زندگی کے ان موسموں ، ان ذائقوں ، ان خوشبوؤں کا گزر نہ تھا ۔ اور نہ لاہور کی سڑکوں پر تیزی سے بھاگتی ہوئی موٹروں سے زندگی کی یہ ہمہ رنگ کیفیات نظر آ سکتی ہیں ۔ بھاولپور میں فاصلے کم ہیں اور نظر و مشاہدے کے مواقع زیادہ اور اس لیے آج کا یہ مذاکرہ معنی خیز ہے ۔

(آرٹ کونسل بھاولپور میں پڑھا گیا)

محمد حسین آزاد

بالعموم قومی زندگی میں نئے موڑ، معاشی ترقی اور معاشی تبدیلیوں کے ساتھ آتے ہیں اور اس کے باعث کسی قوم کا تہذیبی ارتقا شروع ہوتا ہے - اس کے برعکس مسلمانان ہند میں قومی بیداری کی بنیاد ایک ذہنی تحریک پر رکھی گئی - یہ سید احمد خاں کی تحریک تھی - انہیں کی تحریک سے مسلمانان ہند کے نشاۃ ثانیہ کا دور شروع ہوتا ہے- ۱۸۵۷ء کی تحریک آزادی میں مسلمانوں کی شکست اس بات کو طے کر چکی تھی کہ ان کے سابقہ روحانی و مادی وسائل باہر سے لائی ہوئی نئی اقدار و نئے وسائل کا مقابلہ نہ کر سکتے تھے - لہذا انگریزی اقتدار کے سامنے سر تسلیم خم کر دینے کے علاوہ کوئی چارہ نہ تھا - اس تلخ حقیقت کو تسلیم کر لینے کے بعد یہ امر بالکل واضح تھا کہ یا تو مسلمان تعلیمی اور تہذیبی حیثیت میں اپنی سالمیت برقرار رکھیں اور یا سیاسی حیثیت کے ساتھ ہی اپنی تہذیبی حیثیت بھی ختم کر دیں اور اس طرح من حیث القوم ان کا وجود مٹ جائے -

نام نہاد غدر کے تھوڑے ہی عرصے بعد سید احمد خان کی تحریک نے جنم لیا اور مسلمانوں میں عام بیداری شروع ہوئی - سید احمد خاں کی تحریک تہذیبی نہج کی تھی - مگر ان کے مخالفین بھی تہذیبی نہج پر ہی کام کو رہے تھے - شبلی ماضی کے تہذیبی و تاریخی سرمائے کو سمیٹ رہے تھے - اکبر نئی اقدار پر تنقید کرتے ہوئے مسلمانوں کے مستقبل کے اندھیرے میں ماضی کی روشنی ڈال رہے تھے - آزاد نئی فکر اور نئی اقدار کو اپنانے کی دعوت دے رہے تھے - حالی کو یوں سمجھئے کہ وہ بین بین تھے - مسلمانوں کو ان کے حسین ماضی کی یاد بھی دلا رہے تھے اور ساتھ ہی یہ بھی کہہ رہے تھے کہ ''چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی،، سید احمد خاں ، حالی اور آزاد نئی ضرورتوں، نئے سماجی معاشرتی اور سیاسی تقاضوں سے سمجھوتے کے حق میں تھے اور اس لئے اس پوری تحریک میں ایک پہلو تو مسلمانوں کو نئے علوم و نئی تہذیبی

اقدار سے روشناس کرنا تھا اور دوسرا پہلو اخلاقی و اصلاحی تھا ، جس کا مقصد ان کی زندگی میں جمود کو دور کرنا اور انھیں عقل و دلائل کی نئی راہ پر لانا تھا ۔ جس سے وہ ترقی کے مفہوم کو سمجھ سکیں ۔ اس طرح یہ تحریک اصلاحی و اخلاق ہوتے ہوئے عقلیت کی تحریک بھی تھی ۔

مولانا محمد حسین آزاد کا دائرہ عمل ادب‌وشعر تھا اور اس دائرے میں رہ کر انھوں نے نئے ادبی و شعری رجحانات کی نشان دھی کی ۔ چونکہ ۱۸۵۷ء کی انقلابی و سیاسی تحریک ناکام ھوچکی تھی اس لیے نئی تحریک انگریزی حکومت اور انگریزی تہذیب سے ایک سمجھوتہ تھی اور اس لئے مسلمانوں کی اس تحریک کی نہج اصلاحی و اخلاقی تھی ۔ نئے ادبی رجحانات کو پیدا کرنے کی کوشش تھی ، جو اپنے ساتھ اصلاحی مقاصد لیے ہوئے تھی ۔ آزاد کی طویل نظموں " مثنوی خواب امن "، " مثنوی موسوم بہ داد انصاف "، مثنوی موسوم بہ داد قناعت " اور " معرفت الٰہی " کے عنوانات سے ھی ظاھر ھے کہ آزاد کا مقصد ایک طرف تو اصلاح شعر تھا کہ اردو کے شعری ادب میں نئے موضوعات و نئے اسالیب داخل کیے جائیں اور دوسری طرف ان کا مقصد اصلاح قوم تھا کہ ان منظومات کے ذریعے قوم کو اخلاقی طور پر بلند کیا جائے ۔

۸ ۔ مئی ۱۸۷۴ء کو لاھور میں ایک مشاعرے کی بنیاد پڑی ۔ اردو شاعری میں یہ نیا انقلاب آزاد کے ایک مضمون سے برپا ھوا ۔ اس مضمون میں شاعری کے لئے نئے رجحانات کی طرف اشارے تھے اور اھل ملک کو میدان شعر میں ایک نئی ڈگر پر چلنے کی دعوت تھی ۔ آزاد کا التماس آزاد کی زبان سے سنیے :

"اے ھندوستان کے صحراؤ ، فردوسی و سعدی نہیں تو والمیک ھی پیدا کر دو ۔ جاننے والے جانتے ھیں کہ شاعری کے لیے اول قدرتی جوھر بعد اس کے چند تحصیلی و علمی لیاقتیں چاھیئں ۔ بعد اس کے شوق کامل اور مشق دوامی ھیں ۔ میں نثر کے میدان میں بھی سوار نہیں ، پیادہ ھوں اور نظم میں خاک افتادہ ، مگر سادہ لوحی دیکھو کہ ھر میدان میں دوڑنے کو آمادہ ھوں ۔ یہ فقط اس خیال سے ھے کہ میرے وطن کے لیے شاید کوئی کام کی بات نکل آئے ۔ میں نے آج کل چند نظمیں مثنوی کے طور پر مختلف

مضامین میں لکھی ہیں جنھیں نظم کہتے ہوئے شرمندہ ہوتا ہوں
اور ایک مثنوی جو رات کی حالت پر لکھی ہے اس وقت گزارش
کرتا ہوں۔"

صنف شعر میں کسی انقلابی تجربے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے ساتھ ساتھ زبان کے متعلق بھی کوئی نظریہ رکھا جائے۔ مغرب میں آپ کو ایسی کئی مثالیں ملیں گی۔ انگریزی ادب میں رومانی تحریک اپنے ساتھ زبان کا ایک نیا نظریہ لائی اور وہ یہ کہ شعر کی زبان کو عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہونا چاہیے یا یہ کہ شعر کی زبان اور نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ ایلیٹ کا خیال یہ ہے کہ شعری انقلابی تحریک زبان کو عام بول چال کی زبان سے قریب‌تر کر دیتی ہے۔ آہستہ آہستہ ایک ایسا وقت آتا ہے کہ یہی زبان فنی عروج پر پہنچ جاتی ہے جس کے بعد فن کی طرف اس کا ارتقا تصنع کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے اور اس طرح پھر شعری زبان کو ایک ایسے انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے جو اسے عام بول چال سے قریب کر دے۔

آزاد کو اردو زبان کے ارتقا میں ایک خرابی کا شدید احساس تھا۔ ان کا خیال تھا کہ اردو نے جن حالات کے تحت ترقی کی ان میں وہ فارسی کی لونڈی بن کر رہ گئی۔ فارسی کی اندھی تقلید نے اسے ان سوتوں سے دور کر دیا جو خاص اس ملک کی پیداوار تھے اور جو اردو کو ایسی قوت نمو بخش سکتے تھے جن سے اس کی صلاحیتیں دو چند ہو جاتیں۔ اس بات کو آزاد کے الفاظ میں سنئے:

"خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چمپا، چنبیلی کی خوشبو بھول گئے۔ ہزار و بلبل و نسرین و سنبل جو کبھی دیکھی بھی نہ تھیں ان کی تعریفیں کرنے لگے۔ رستم و اسفند یار کی بہادری کوہ‌الوند اور بے ستون کی بلندی، جیحون سیحون کی روانی نے یہ طوفان اٹھایا کہ ارجن کی بہادری، ہمالیہ کی ہری ہری پہاڑیاں، برف بھری چوٹیاں اور گنگا جمنا کی روانی کو بالکل روک دیا۔"

آزاد کی دیگر تحریریں آپ کے ذہن میں ہوں گی، ان کے ساتھ آزاد کی تحریروں سے دئے ہوئے ان اقتباسات پر غور کیجئے آپ بھی

میری طرح ان نتائج پر پہنچیں گے :

۱ - آزاد اُردو کو پورے برصغیر پاک و ہند کی زبان بنانا چاہتے تھے - اس کام کے لیے وہ یہ چاہتے تھے کہ اُردو میں فارسی استعاروں ، تلمیحات و تشبیہات کے بجائے ہندوستانی معاشرت اور یہاں کی سرزمین سے قوت کو پیدا ہو -

۲ - وہ اُردو شعر کو نئے موضوعات اور نئے اسالیب سے روشناس کرانا چاہتے تھے -

۳ - مگر وہ نئے موضوعات و نئے اسالیب کا سلسلہ اُردو شعری روایات سے استوار کرنا چاہتے تھے - اور شاید اسی لیے انھوں نے اپنی نئی نظم (مثنوی موسوم بہ شب قدر) کو جو ہیئت کے اعتبار سے بندوں میں تقسیم تھی اور جس سے انھوں نے اُردو شعر میں ایک نئے انقلاب کی بنیاد رکھی ،،مثنوی کا نام دیا -

آزاد کی اس تاریخی حیثیت کے بارے میں کہ وہ نظم جدید کے موجد تھے - رسالہ ''نقاد'' دسمبر ۱۹۱۳ ء کی اشاعت میں مہدی افادی کی رائے دیکھئے - صاحب مضمون آزاد کے بارے میں یوں لکھتے ہیں :

" سرسید سے معقولات الگ کر لیجئے تو کچھ نہیں رہتے - نذیر احمد بغیر مذہب کے لقمہ نہیں توڑ سکتے - شبلی سے تاریخ لے لیجئے تو قریب قریب کورے رہ جائیں گے - حالی بھی جہاں تک نثر کا تعلق ھے سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں - لیکن آقائے اُردو یعنی پروفیسر آزاد صرف انشاپرداز ہیں جن کو کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں - اس لیے واقعات بھی انھوں نے جس قدر لکھے ہیں '' قصص'' کی حیثیت رکھتے ہیں جنھیں ''افسانۂ یاران کہن''سمجھیے . . . . جدید شاعری جس کے ''آدم'' حالی سمجھے جاتے ہیں غالباً اس کی داغ بیل سب سے پہلے آزاد نے ڈالی تھی - '' آزاد کی نظموں کی دو بڑی خصوصیات یہ ہیں :

۱ - وہ اپنے موضوعات فطرت اور مناظر فطرت سے لیتے ہیں -

۲ - وہ شاعری سے اصلاح معاشرہ کا کام لیتے ہیں -

آزاد پچھلی شاعری کو بے مقصد جانتے تھے اس لیے اپنی شاعری میں پیغام اور مقصد کو ضروری سمجھتے تھے - سچ پوچھیے تو آزاد ، حالی اور اکبرالہ‌آبادی سبھی کی شاعری کے پیچھے اصلاحی مقاصد

کار فرما تھے۔ انھیں کی شاعری کی بنیاد پر ھی ظفر علی خاں کی اور بڑے پیمانے پر اقبال کی شاعری کے ستون بلند ھوتے ھیں۔ آزاد کی ایک نظم ''مثنوی مسمیٰ بہ ابر کرم'' سے ان کی فطری شاعری کی مثال دیکھیے:

اے ابر آ کہ تو تو شہ برشگال ھے
جو خشک و تر ھے تیرے کرم سے نہال ھے

تیرے عمل کے واسطے رنگ جہاں ھے اور
تیری زمیں ھے اور ترا آسماں ھے اور

نوروز آب و رنگ بہار جہان ھے
تو تو بہار کشور ھندوستان ھے

ہل سے تری گرج سے دل زار ھل گئے
ھیبت سے رعد و برق کی کہسار ھل گئے

اے ابر سب یہ ساز نوا تیرے دم سے ھیں
یہ لطف عیش و لطف ھوا تیرے دم سے ھیں

چلنا وہ بادلوں کا زمیں چوم چوم کر
اور اٹھنا آسماں کی طرف جھوم جھوم کر

مستی میں جھومنا وہ جوانان باغ کا
جھک جھک کے لینے ھاتھ سے گل کے ایاغ کا

یوں پھوٹ کر جونہی گل و ریحاں نکل پڑے
کیا جانے کن دلوں کے ھیں ارماں نکل پڑے

سبزے کے عکس سے در و دیوار سبز سبز
سیراب باغ و دشت تو کہسار سبز سبز

ان سبز سبز کیاریوں پر دل ھیں لوٹتے
طوطی برنگ طائر بسمل ھیں لوٹتے

سبزے کے برگ برگ میں موتی جڑے ھوئے
شاخ و شجر تمام مرصع کپڑے ھوئے

اب ایک اور مثال آزاد کی شاعری میں اصلاحی مقصد و اخلاق درس کی بھی دیکھتے چلیے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھیے کہ ان کی اکثر

نظمیں تو بالکل سیدھے سادے انداز میں اخلاق کی تلقین کرتی ہیں اور اکثر میں اخلاق درس فطری مناظر کی عکاسی کے ساتھ اس طرح گھل مل جاتا ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ نیچے دی ہوئی مثال اسی قبیل کی شاعری کی ہے۔ یہ اقتباس ''مثنوی موسوم بہ صبح امید،، سے ہے:

آب یوں سر ہے بہ دامان جبل مار رہا
سانپ سیماب کا ہو جیسے کہ بل مار رہا
سنگ مر مر کی لب آب جو اک سل ہے پڑی
اس پہ اک رشک پری ہاتھ میں پھولونکی چھڑی
رنگ رخ کو گل گلزار سے چمکائے ہوئے
بیٹھی اک پاؤں کو پانی میں ہے لٹکائے ہوئے
اس پہ ہے چتر کی جا سایہ فگن سبز نہال
پھول برساتی ہے پہلو میں کھڑی باد شمال
رخ جو ہے آئینۂ روئے تمنا اس کا
شمع ساں چاروں طرف ایک ہے جلوہ اس کا
رکھتی ہے ایسا اثر نرگس جادو اس کی
پڑ رہی دل پہ نظر ہے جو ہر اک سو اس کی
ہے ہر اک شخص سمجھتا کہ اشارا ہے مجھے
تڑپ اٹھتا ہے ہر اک دل کہ پکارا ہے مجھے

آزاد کے کلام کا اخلاق و اصلاحی پہلو، ان کی نظموں کو ایک تمثیلی (Allegorical) نہج دیتا ہے۔ تمثیل مسلسل استعارے کو کہتے ہیں یعنی یہ کہ ایک استعارہ اس قدر پھیلا دیا جائے کہ اوپر کی سطح پر ایک کہانی ہو۔ نچلی سطح اوپری سطح کے ساتھ ساتھ چلے اور اصلاحی و اخلاق درس دے تو اس صورت میں تمثیل پیدا ہوگی۔ اس بات کی روشنی میں آپ آزاد کی نظموں کو دیکھئے جنہیں وہ مثنوی کا نام دیتے ہیں۔ آپ کو کہیں ''امید کی پری،، ملے گی تو کہیں ''شاہ امن کا دربار،، کہیں ''شہنشاہ انصاف،، کا کہیں ''بادشاہ برفانی،، یعنی موسم زمستان کا تذکرہ۔

یہاں سے میں آزاد کے مخصوص طرز فکر کی بات نکالتا ہوں اور اس

سلسلے میں سب سے پہلی بات یہ ہے کہ آزاد کی فکر مجرد نہیں مجسم ہے ۔ آپ یوں سمجھئے کہ منطق ، فلسفہ اور سائنس کی فکر مجرد ہوتی ہے اور شاعری کی فکر مجسم ۔ فکر مجرد کا کام صرف ابلاغ ہے فکر مجسم (Concrete thought) کا کام صرف ابلاغ نہیں ۔ فکر مجرد صرف ذہن کے لیے ہوتی ہے اور فکر مجسم ذہن و حواس دونوں کے لیے ، بلکہ یوں کہیے کہ حواس کے لیے پہلے اور ذہن کے لیے بعد میں ۔ آزاد کی نظموں کی طرح (اور نظمیں تو ہوتی ہی اسی فکر کا نتیجہ ہیں) ان کی نثر بھی اسی فکر مجسم کا نتیجہ ہے ۔ اس طرح تاریخ، ڈراما، تنقید ، جو کچھ بھی وہ لکھتے ہیں ، اپنی ہر تحریر میں تصویریں بکھیرتے چلے جاتے ہیں ۔ اسی تجسیمی فکر کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اس کی ایک تصویر مجسم صورت میں ان کے سامنے کھنچ جاتی ہے اور وہی تصویر جب وہ کاغذ پر کھینچتے ہیں جو کبھی ساکن ہوتی ہے تو کبھی متحرک ، تو ایک سماں باندھ دیتے ہیں ۔ اس لیے ان کی تحریروں میں ایک عنصر ڈرامائیت کا بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اب ذرا آزاد کی تحریروں سے مثالیں بھی دیکھتے چلیے :

''اب مرزا حکیم کی کہانی سنو ، فتنہ انگیز اسے یہی کہتے جاتے تھے کہ اکبر ادھر نہیں آئے گا اور آئے گا تو اس قدر پیچھا نہیں کرے گا ۔ جب اس نے دیکھا کہ پل اٹک سے پار ہوئے اور دریائے لشکر کے چڑھاؤ موج در موج چلے آتے ہیں تو شہر کی کنجیاں بزرگان شہر کو دے دیں ، عیال و اطفال کو بدخشاں روانہ کر دیا ۔ آپ دولت و مال کے صندوق اور اسباب ضروری لے کر باہر نکل گیا ۔ ایک ارادہ یہ تھا کہ فقیر ہو کر ترکستان کو چلا جائے ، مصاحب صلاح دیتے تھے کہ بنگش کے رستے سے جا کر ہندوستان میں فساد برپا کرے۔''

''مرزا بھی جان توڑ کر لڑا ۔ وہ بھی سمجھا ہوا تھا کہ اگر ہندوستانی دال خوروں کے سامنے سے بھاگا تو کالا منہ کہاں لے کر جاؤں گا ۔ ادھر مان سنگھ کو بھی راجپوت کے نام کی لاج تھی ۔ خوب بڑھ بڑھ کر تلواریں ماریں اور ایسے جوش دکھائے کہ آخر دال نے گوشت کو دبا لیا اور مرزا میدان چھوڑ کر بھاگ گئے ۔ دوسرے دن صبح کا وقت تھا کہ

فریدون خاں مرزا کا ماموں پھر فوج لے کر نمودار ہوا - مان سنگھ کی
فوج مہرہ پر تھی - تلواریں میان سے باہر نکلیں اور تیر کمانوں
سے چلے - بندوقوں نے آگ اگلی اور توپیں دل میں ارمان لیے
کھڑی تھیں کہ پہاڑی سرزمین تھی-"

آپ نے دیکھا آزاد کس طرح تصویروں پر تصویریں بکھیرتے چلے جاتے ہیں ، ان کے بیان سے کس طرح ذہن و حواس دونوں کی تسلی ہوتی ہے - مگر بات یہیں تک نہیں رہتی ، ایک باریک بات اور بھی ہے اور وہ یہ کہ آزاد اپنی تحریروں میں بے تعلق نہیں ہوتے یعنی یہ ' کہ وہ لکھتے وقت نہ تو خود موضوع سے علیحدگی حاصل کرتے ہیں اور نہ آپ کو بے تعلق اور علیحدہ ہونے دیتے ہیں - وہ قاری کو اپنا راز داں سمجھتے ہیں ، اسی لیے ایسا لگتا ہے کہ ہم آپ صرف ان کی بات ھی نہیں سمجھتے بلکہ ان کی ھاں میں ھاں بھی ملا رہے ہیں - صرف ان کے ذہن سے ھی قریب نہیں بلکہ ان کے دل سے بھی قریب ہیں ، اور ادھر آزاد ہیں کہ بڑے بڑے علمی و تاریخی نکات کو ایک داستان کی طرح ، انسانی معاشرے کی واردات کی طرح بیان کرتے چلے جاتے ہیں -

اس بات کا تعلق بھی میری پہلی بات سے ھی ہے ، یعنی یہ کہ آزاد کی فکر ، فکر مجسم ہے فکر مجرد نہیں ، فلسفیانہ نکات اور سائنس کے بیان میں فلسفی اور سائنسدان اپنی تحریروں سے خود بھی الگ ہو جاتا ہے اور آپ کو بھی بے تعلق سمجھتا ہے - اس بات کو یوں کہیے کہ وہ نہ تو اپنی ذات کو اپنی تحریروں میں شامل ہونے دیتا اور نہ آپ کی ذات کو ، وہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ وہ بات کرے اور آپ سمجھیں ، اس کا مقصد محض ابلاغ ہے ، اس کا واسطہ محض آپ کے ذہن سے ہے حواس سے نہیں اور اسی لیے اس کی تحریروں میں آپ کو تصویریں نہیں ملتیں اور نہ ھی کوئی جذباتی وابستگی - اس نے بات کہی اور آپ نے سمجھی ، اس کے بعد اس کی ساری تحریر (کم از کم آپ کے لیے) مر جاتی ہے - یعنی یہ کہ ایسی تحریروں کو صرف ان کے مفاہیم زندہ رکھتے ہیں ، جیسے ھی یہ مفاہیم ان سے نکل کر آپ کے ذہن کی طرف منتقل ہوئے ساری تحریر بے معنی ہو گئی -

اس کے برعکس فکر مجسم تصویروں اور پیکروں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے ۔ آپ نے بات تو سمجھی لیکن تصویر آپ کے دل میں اتر گئی ، آپ کی آنکھوں میں بس گئی اور اس طرح اس قسم کی تحریر مرتی نہیں زندہ رہتی ہے ۔ دنیا کی شاعری اسی قسم کی فکر کی مظہر ہے۔ غالب نے یہی بات اس طرح کہی ہے :

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

شاعری کا طرز فکر یہی فکر مجسم ہے کیونکہ یہاں فکر کی تجسیم ہوتی ہے ، یا یوں کہیے کہ الفاظ کی آواز اور اس کی تصویر ، اس کے مفہوم سے جدا نہیں ہوتی ۔ شاعر الفاظ کا استعمال کرتا ہے تو وہ موسیقی اور مصوری کو یکجا کر دیتا ہے ، البتہ وہ اسی وقت میں ابلاغ کا ، یعنی مفہوم کو قاری تک پہنچانے کا کام بھی کرتا ہے ۔ یوں کہہ لیجیے کہ بڑی شاعری ، موسیقی ، مصوری اور ابلاغ تینوں کے بہت متوازن تناسب کا نام ہے ۔ مختلف مدرسہائے فکر کے نظریوں کا ، اختلاف انہی بنیادی اجزائے ترکیبی میں سے کسی ایک جز کی اہمیت زیادہ کرنے سے پیدا ہوتا ہے ۔ یوں دیکھیے کہ اب سے کچھ سال پہلے ہم تنقید میں ان دو اصطلاحات کو بڑی شدت سے استعمال کرتے رہے ہیں :

۱ ۔ ادب برائے ادب ۔ ۲ ۔ ادب برائے زندگی ۔

اگر آپ موسیقی و مصوری والے جز کو زیادہ اہم سمجھیں تو آپ پہلے مدرسۂ فکر کے حامی ہوں گے اور اگر ابلاغ پر زور دیں گے تو دوسرے مدرسۂ فکر کے ۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر آپ دونوں پر زور دیں تو صحیح شاعری کے حامی ہوں گے ۔

یہیں سے ایک دوسری بات بھی نکلتی ہے اور وہ یہ کہ اگر آپ الفاظ کی صوتیات کو اشعار میں زیادہ برتتے ہیں تو آپ کی شاعری موسیقی سے قریب ہوگی اور اگر تصویر کشی اور صورت بندی پر زور دیں گے تو مصوری کے قریب ہوگی۔ خیر یہ تو ایک ظاہر سی بات ہے،

اس کے آگے کی بات یہ ہے کہ وہ شاعر جو الفاظ کی آوازوں پر زور دیتا ہے اس کی شاعری بصری سے زیادہ سمعی ہوگی اور اگر اس شاعر کے یہاں تمثال کاری اور تصویر کشی پر بھی زور ہے تو اس کی شاعری کانوں کے لیے بھی ہوگی اور آنکھوں کے لیے بھی۔ یورپ میں انیسویں صدی کے شروع میں شاعری کے بارے میں ایسے نظریات پیدا ہوئے جن کے تحت شاعری میں خطابت سے ایک عام اجتناب شروع ہوا اور تمثال کاری شاعری کا سب سے بڑا فن ٹھہری۔ ملارمے کہتا تھا: ''خطابت کی گردن مروڑ دو۔'' اس کے کہنے سے بعض شاعروں نے خطابت کی گردن اس سختی سے مروڑی کہ پھر کبھی وہ سر اٹھانے کی متحمل نہ ہو سکی۔ مشینی دور کی ترقی اور کاغذ پر چھپائی شاعروں کو سننے کے بجائے ان کی نظموں کے خاموش مطالعے نے شعر کی موسیقی کی طرف سے دھیان ہٹا کر اس کی تصویروں میں دلچسپی کا ایک عام رجحان پیدا کر دیا۔ یہاں یہ دعویٰ بے جا نہ ہوگا کہ اردو شعر میں خطابت اردو کی شعری روایت کا ایک اہم جز ہے۔ ہمارے ہاں ابھی معاشرتی تنظیم کا تار و پود اس طرح نہیں بکھرا کہ ہم خطابت کی افادیت سے انکار کر دیں۔ شعر میں تمثال کاری برائے تمثال کاری کا ایک بُرا اثر یہ ہوگا کہ ہم شعر کی ایک اہم بعد کھو بیٹھیں گے۔ جیسا کہ اکثر بعض مغرب زدہ شعرا کے کلام سے واضح ہے۔

ہاں تو دراصل بات ایک مخصوص طرز فکر کی ہو رہی تھی جس کا نام ہم نے فکر مجسم رکھا ہے اور میں نے یہ کہا تھا کہ یہ فکر، لفظ کی آواز و تصویر و ابلاغ تینوں کو یکجا رکھتی ہے۔ اگر آپ یہ پوچھیں کہ تجریدی فکر کس طرح وجود میں آئی تو میں یہ کہوں گا کہ انسانی شعور کی ترقی کے بعد جب انسان نے ''جسم'' سے اس کے ''خیال'' کو الگ کیا۔ اس طرح ''جسم'' یا ''چیزوں'' سے الگ ہو جانے کے بعد ''خیال'' سمجھنے سمجھانے اور تجزیئے کے کام میں آنے لگا تو فکر مجرد یا فلسفیانہ فکر پیدا ہوئی۔ لہٰذا فلسفیانہ فکر وہ فکر ہے جسے ہم فکر مجرد کہتے ہیں اور اس کے پہلے کی فکر کو فکر مجسم، جس کے تحت ساری دیو مالا پیدا ہوئی اور دیوی دیوتاؤں کے قصے کہانیوں کے پیرائے میں انسان کی علامتی فکر کا آغاز ہوا مطلب یہ ہے کہ

لاشعور چاہے وہ خواب میں ہو جس میں انسانی شعور کی قوتیں دب جاتی ہیں یا اوائل تہذیب میں جب کہ انسانی شعور ان منازل پر نہ پہنچا تھا جس پر کہ آج ہے ، جب بھی معرض اظہار میں آ کر شعور کا حصہ بنتا ہے ، کسی نہ کسی تصویر یا پیکر کے بھیس میں ہوتا ہے یا یوں کہیے کہ ''مجسم'' ہوتا ہے ۔ آہستہ آہستہ شعور ''جسم'' سے ''خیال'' کو الگ کرتا ہے اور پھر اس تجزیاتی فکر کو ہم فکر مجرد کہتے ہیں ۔

ہاں فکر مجسم کے بارے میں ایک بات اور ، وہ یہ کہ جذباتی اظہار (آپ جذبات کو جبلتوں کا یا لاشعور کا آلہ کار سمجھیے) معروضی دنیا میں موجود اشیاء کے روپ ہی میں ہو سکتا ہے ۔ اس لئے کہ جذباتی اظہار میں '' خیال '' کو '' جسم '' سے الگ نہیں کیا جا سکتا ، اور چونکہ معروضی دنیا کی تمام اشیاء آپس میں مختلف رشتوں میں منسلک ہوتی ہیں اس لیے '' فکر مجسم'' ایک ہی وقت میں مختلف مفاہیم کو ادا کر سکتی ہے ۔ اس کے برخلاف '' فکر مجرد '' کائنات کی کسی ایک شے کا دوسری شے سے محض ایک مخصوص رابطے ہی کو دیکھتی ہے لہذا سائنس اور فلسفے میں ہر بات کا ایک ہی مطلب ہوتا ہے اور وہ کنایوں اور اشاروں سے مبرا ہوتا ہے ۔

انسانی ذہن کے ارتقا کو اس طرح دیکھیے کہ دیوی دیوتاؤں اور چڑے چڑیا کی کہانیوں کے بعد کا دور اخلاقی کہانیوں کا آتا ہے یعنی ایسی کہانیاں جن سے اخلاقی درس لیا جا سکتا ہے۔ تمثیل (Allegory) کو بھی آپ اسی ذہنی ارتقا کی پیداوار سمجھیے۔ ہوتا یوں ہے کہ کسی خیال یا قدر (مثلاً نیکی' بدی' محبت ، حسد) کے لئے کسی ایک استعارے کا استعمال کیا جاتا ہے ۔ اسی طرح پوری کہانی کے لئے استعارے کو اتنا وسیع کر دیا جاتا ہے کہ وہ خیال کو اپنے اندر سمیٹ لے ۔ مثلاً اگر نیکی و بدی کی جنگ کا نقشہ کھینچا جائے جس میں بالآخر نیکی فتحیاب ہو تو اسے استعارے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے ۔ نیکی اور بدی ہمارے سامنے مجسم صورت میں نمودار ہوں گی ۔ اور اس طرح اوپر کی سطح '' جسم '' کی سطح ہو گی اور نیچے کی '' خیال '' کی ، یا یوں کہیے کہ اوپری سطح پر ایک کہانی ہو گی اور نچلی سطح پر ایک اخلاقی درس۔ یوں اخلاقی درس مثنوی مولانا روم اور گلستان سعدی میں

بھی ملتا ہے لیکن تمثیل (Allegory) میں جو تناسب اوپر کی سطح اور نچلی سطح میں ملتا ہے وہ تمثیل کو دوسرے اخلاقی ادب پاروں سے ممیز کرتا ہے مثال کے طور پر '' شہرت عام و بقائے دوام '' کو لے لیجیے ۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں آزاد کی تحریروں کو دیکھیے ۔ نظمیں تو ہوتی ہی '' فکر مجسم '' کی پیداوار ہیں اور آزاد نے تو ان سے اخلاقی درس کا کام بھی لیا ۔ مگر نثر میں بھی آزاد تصویریں کھینچتے چلے جاتے ہیں ۔ آپ نے ان کی نثری تحریر کی دو مثالیں دیکھیں جو تاریخ سے متعلق تھیں ۔ اب دو مثالیں اور دیکھیے جو تنقید سے متعلق ہیں :

۱- '' زبان اردو ایک لاوارث بچہ تھا کہ اردوئے شاہجہانی میں پھرتا ہوا ملا ۔ کسی کو اس غریب کے حال کی پروا نہ ہوئی ۔ اتفاقاً شعرا نے اٹھا لیا اور محبت سے پالنا شروع کیا ۔ اس نے انہیں کے کھانے سے خواک پائی ، انہیں کے لباس سے پوشاک پہنی ۔ انہیں سے تعلیم کا سرمایہ لیتا رہا ، اسی واسطے انہیں کی زبان سے بولنا سیکھا ، انہیں کے قدموں سے چلنا سیکھا ۔ حالت اس کی یہ رہی کہ علماء تو درکنار ادنیٰ ادنیٰ آدمی اردو میں لکھنا ہتک سمجھتے تھے ۔ جب ۱۸۳۵ء میں اس نے دفاتر سرکاری میں دخل پایا ، ساتھ ہی اخباروں پر قبضہ ہو گیا تب لوگوں کی نظروں میں عزت و وقار ہوا اور رفتہ رفتہ کل ہندوستان پر قابض ہو گیا ۔ ''

۲ - ''کسی قسم کی سرگذشت اس زبان میں لکھیں تو جو اصلی حالت یا اپنے دل کا ارمان ہے وہ نہیں نکل سکتا ، اسی واسطے اس کا اثر بھی جیسا کہ جی چاہتا ہے ، پڑھنے والے کے دل تک نہیں پہنچتا ۔ بات یہ ہے کہ اس سر زمین کی ہوا بگڑی ہوئی ہے ، جو کچھ ہے وہ اتنا ہی ہے کہ فارسی کے پروں سے اڑی، لفاظی اور مبالغوں کے زور سے آسمان پر گئی ۔ وہاں سے جو گری تو استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہو گئی ۔ اس کی طبع آزمائی کا زور اب تک فقط چند مطالب میں محصور ہے ۔ مضامین عاشقانہ ، گلگشت مستانہ ، نصیبوں کا رونا ، امید موہوم پر خوش ہونا ، امرا کی ثناخوانی ، جس پر خفا ہوئے اس کی خاک اڑائی۔ . . . فارسی میں صدہا نظم و نثر کی کتابیں ہیں جن کے خیالات باریکی اور تاریکی عبارات میں جگنو سے اڑتے نظر آتے ہیں لیکن کیا

حاصل! . . . . اس تقریر سے یہ غرض نہیں کہ زبان کے کپڑے اتار کر اسے ننگا منگا کر دو - استعارے اور تشبیہ کا نام نہ رہے - ہاں ایسے کپڑے پہناؤ کہ اصلی حسن کو روشن کر دیں نہ کہ اندھیرا چھا جائے - ،،

لیجیے بات میں بات نکلتی گئی اور شاید ہم بھول ہی گئے کہ بات شروع کہاں سے ہوئی تھی - تو آزاد کے متعلق ان تمام باتوں کا خلاصہ ایک بار ذہن میں سمیٹ لیجیے :

۱ - آزاد کی سب سے پہلی حیثیت ایک مصلح کی ہے -

۲ - اسی لحاظ سے ان کی شاعری ایک طرف تو موضوعات شعر میں اضافہ کرتی ہے اور دوسری طرف اصلاحی اور اخلاقی ہے -

۳ - زبان کے سلسلے میں ان کا موقف یہ تھا کہ اردو فارسی کے زیر اثر روز بروز تصنع کی طرف مائل ہوتی گئی اور اس طرح اس کا تعلق اس سر زمین کے زندگی بخش سوتوں سے کٹ گیا -

۴ - جس طرح نظموں میں انہوں نے نئے موضوعات کی طرف توجہ کی ، نثر میں بھی اردو کو ایک نئے طرز تحریر سے آشنا کیا -

۵ - ان کی نظم و نثر ، ساتھ ہی زبان کے بارے میں ان کے خیالات ، صنعت گری (جو ایک انسانی عمل ہے) کی جانب سے منہ موڑ کر فطرت (جو انسان سے بالاقوتوں کی مظہر ہے) کی طرف رجوع کرتے ہیں - زندگی میں نیا پن ہمیشہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب فطرت کی قوتیں انسانی قوتوں کو ایک نئی راہ دکھاتی ہیں - یہ بات سائنس میں اتنی ہی صحیح ہے جتنی ادب و فن میں - روسو کی فطرت کی طرف واپسی ، ورڈزورتھ کی ” قوانین فطرت اور ان کے مظاہر،، سے دل چسپی، اور زبان میں صنعت گری وتزئین زبان کے دوسرے عوامل سے آزاد کا انحراف ، ہندوستانی سر زمین سے رشتہ استوار کرنے کی تلقین، یہ سب ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں - دراصل زبان و بیان کے سلسلے میں قوت و توانائی کی بات اور تروتازہ موضوعات کی بات جب بھی آتی ہے تومطلب صرف ایک ہوتا ہے اور وہ یہ کہ سارا معاشرہ زندگی اور ادب لاشعور کی اتھاہ صحت بخش قوتوں سے کٹ گیا ہے اور صرف شعور کے سہارے آگے بڑھنے کی کوشش کر رہا ہے ، اٹھارویں صدی کا انگلستان، انیسویں صدی کے اوائل کا لکھنؤ دونوں پر شوکت و پر تصنع زندگی

کے نقیب تھے پوری زندگی میں صنعت گری (یا تصنع ؟) کا اظہار ہو رہا تھا ، سو ادب میں لازمی تھا ۔ دھلی میں شاعری فن سے زیادہ زندگی کا اظہار تھی ۔ دیکھیے میر صاحب کہتے ھیں :

مصرع کوئی کوئی کبھو موزوں کروں ھوں میں
کس خوش سلیقگی سے جگر خوں کروں ھوں میں

اس کے برخلاف لکھنؤ کی شاعری مرصع کاری بن گئی تھی ۔ آتش سے پوچھیے :

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ھے آتش مرصع ساز کا

میری مراد یہاں پرانی بات کو دھرانا نہیں ، نہ ھی میں لکھنؤ کی شاعری کو برا بتا رھا ھوں ۔ میں تو صرف یہ جتا رھا ھوں کہ زندگی کے سارے مظاھر فطرت کی حدود سے شروع ھو کر صنعت کی حدود میں داخل ھو جاتے ھیں ۔ صنعت گری کی آخری حد تصنع کے خلاف ردعمل فطرت کی طرف لوٹنے کی تلقین سے شروع ھوتا ھے اور یہی کام آزاد نے کیا ۔

آزاد کی اھمیت و حیثیت کے بارے میں ابھی بہت کم لکھا گیا ھے ۔ ان کی نثر و نظم دونوں طویل تجزیئے چاھتی ھیں ۔ رام بابو سیکسینہ کا خیال ھے کہ آزاد کی نظموں کے بارے میں ناقدوں نے تعصب سے کام لیا ھے ورنہ آزاد کی شاعرانہ حیثیت ایک انقلابی شاعر کی ھے جن پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ھے ۔

بہر حال میں اپنے معروضات ختم کرتا ھوں ۔ میری آخری بات یہ ھے کہ نئی نظم کے سلسلے میں اگر آزاد انگریزی ادب پاروں سے متاثر ھوتے ھوئے بھی نظیر اکبر آبادی سے رشتہ جوڑتے تو انہیں ایک بھر پور روایت ورثے میں ملتی ۔ ساتھ ھی یہ بھی ذھن میں رکھیے کہ آزاد اپنے مخصوص طرز فکر کی وجہ سے (جسے میں نے فکر مجسم کا نام دیا ھے) تمثیل نگاری کی طرف طبعاً مائل تھے اور اس لیے اگر وہ انگریزی سے استفادہ نہ بھی کرتے تو " شہرت عام و بقائے دوام " ھی کے اقسام کے ادبی شہ پارے تصنیف کرتے ۔

محمد حسین آزاد اور ہمارا عہد

برس کے برس بزرگوں کے یوم اور ان کی برسیاں منانا ہماری تہذیبی زندگی کی ایک رسم ہے ۔ مگر رسوم میں زندگی اور حرکت کا احساس محض اس وقت پیدا ہوگا جب ہم ان میں معنی کی تلاش کریں اور بامعنی رسم کے معنی یہ ہیں کہ اس رسم کو زندگی کا ایک استعارہ سمجھا جائے ۔ ہر استعارہ ہمیں جسم و روح کو یکجا دیکھنے پر مجبور کرتا ہے ۔ مگر عقل‌زدہ لوگ رسم کو رسم سمجھتے ہیں اور معنی کی لاش اپنے کاندھوں پر لئے لئے پھرتے ہیں - وہ مردوں کو مردہ گردانتے ہیں ، حالانکہ اکثر مردے موت کی قید سے آزاد ہوتے ہیں اور ہماری روزمرہ کی زندگی کے اندھیروں میں روشنی کا استعارہ بن کر چمکتے ہیں - زندگی موت کی بنیادوں پر استوار ہوتی ہے اور موت زندگی کی بنیادوں پر روشنی کا مینار بن جاتی ہے ۔

اور آج ہم مولانا محمد حسین آزاد کی برسی منا رہے ہیں کہ مولانا آزاد نے اپنی پوری زندگی لفظوں کی شاہراہوں سے اقلیم معنی کی حد بندی کی اور ان شاہراہوں کو استعاروں کے قمقموں سے روشن کیا ۔ آزاد کی تحریروں میں ہر ہر صفحے پر الفاظ ، متحرک اور چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور اسی لیے ان کی تحریروں میں زندگی نظر آتی ہے - یہ زندگی اس لیے ہے کہ ان کے یہاں لفظ مقصود بالذات بھی ہے اور مفہوم کی ادائیگی کا ذریعہ بھی اور یہی وہ مقام ہے جہاں تحریر تخلیق بن جاتی ہے ۔ زندگی بھر استعاروں سے کھیلنے والے محمد حسین آزاد آج ہمارے سامنے خود استعارہ بن کر آ گئے ہیں اور اگر آج ہم اس استعارے کو تھوڑا بہت شعوری طور پر سمجھنے کی کوشش کریں تو پتہ چلے گا کہ ماضی ، حال کو کس طرح منور کرتا ہے ؟ موت زندگی کو کیا سبق دیتی ہے ؟ اور ''یوم آزاد'' کی رسم کے کیا معنی ہیں ؟

مجھے احساس ہے کہ میں آپ کے سامنے پر تکلف گفتگو کرنے کی بے جا کوشش کر رہا ہوں ۔ چلئے میں آپ سے ایک سیدھا سادا سوال

کرتا ہوں اور وہ یہ کہ آج ہم آزاد کو کیوں پڑھیں؟۔ آج کے حالات میں ان کی تحریروں کی کیا اہمیت ہے ؟ ہم ماضی کے آزاد کو حال میں کس طرح زندہ کر سکتے ہیں ؟

اس بات کا ایک جواب تو آپ خود آزاد کی زبان سے سنئیے :

''اے کاغذی خانقاہوں کے بسنے والو ۔ تمھاری تصنیفات تمھارے گھر آباد ہیں ۔ جب آنکھیں کھولتا ہوں تم نقوش و حروف کے لباس پہنے ہنستے بولتے پھرتے چلتے نظر آتے ہو اور ویسے ہی نظر آتے ہو جیسے کہ تھے۔زمانہ سالہا سال کی مسافت طے کرکے دور نکل آیا ، اور سینکڑوں برس آگے بڑھا اور بڑھ جانے گا مگر تم اپنی جگہ بدستور قائم ہو ۔ تمھارے اعمال و افعال کے پتلے تمھاری تصنیفیں ہیں ۔ ان کی زبانی آیندہ نسلوں سے دل کی باتیں کہتے رہو گے ۔ نصیحتیں کروگے ، سمجھاتے رہوگے ، غمگیں دلوں کو بہلاؤ گے ، مردہ طبیعتوں میں جان ڈالو گے ، مدھم آرزؤوں کو چمکاؤ گے ، سوتے دلوں میں گدگدی کروگے اداسی کو خوشی کر دو گے ۔''

'' اے ہمارے رہنماؤ ، تم کیسے مبارک قدموں سے چلے تھے اور کیسے برکت والے قدموں سے رستے میں چراغ رکھتے گئے تھے کہ جہاں تک زمانہ آگے بڑھتا ہے تمھارے چراغوں سے چراغ جلتے چلے جاتے ہیں اور جہاں تک ہم آگے جاتے ہیں تمھاری ہی روشنی میں جاتے ہیں ۔ ذرا ان برکت والے قدموں کو آگے بڑھاؤ کہ میں آنکھوں سے لگاؤں ۔ اپنے مبارک ہاتھ میرے سر پہ رکھو اور میرے سلام کا تحفہ قبول کرو۔''

(آب حیات)

آپ غور کیجئے ، آزاد اپنے سے پہلے آنے والوں کے لیے یہ کہتے ہیں اور ہم یہی باتیں خود آزاد کے لیے کہہ سکتے ہیں کہ تم ''برکت والے قدموں سے رستے میں چراغ رکھتے گئے ، کہ جہاں تک زمانہ آگے بڑھتا ہے تمھارے ، چراغوں سے چراغ جلتے چلے جاتے ہیں'' یقیناً پچھلے چراغوں سے نئے چراغ اسی طرح جلتے چلے آئے ہیں اور زمانہ اسی طرح ترقی کی منزلیں طے کرتا جاتا ہے۔تاہم اس سے زیادہ

اہم بات یہ ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ ہماری آج کی وہ کون سی ضروریات ہیں جو آزاد پوری کرتے ہیں ۔ صرف انہیں باتوں کے حوالے سے آزاد آج بھی ہمارے درمیان زندہ ہوں گے اور ماضی کی روشنی، حال کی راہوں اور مستقبل کی منزلوں کا پتہ دے گی ۔

قوموں کی زندگی میں جغرافیائی حالات اُن کی زندگی پر کس طرح اثرانداز ہوتے ہیں، اس کے متعلق تو تھوڑا بہت ہم سب جانتے ہیں ۔ آپ آج کے مسائل پر غور کیجئے ہماری زمینیں کس سرعت سے سیم اور تھور کا شکار ہوکر بنجر ہوتی جا رہی ہیں اور ہماری حکومت اس مسئلہ سے کتنی شدت سے دو چار ہے ۔ خیر یہ مسئلہ تو ماہرین جغرافیہ کا ہے مگر ایک مسئلہ اور ہے جس کے ماہر محض وہ ہیں جو روحانی جغرافیہ کے علم سے بہرور ہیں اور وہ مسئلہ ذہنی یا روحانی سیم اور تھور کا مسئلہ ہے، ذہن و روح کے بنجر بن کا مسئلہ ہے، اور اس مسئلہ کے ماہر قوم کے تخلیقی ذہن ہوتے ہیں ۔ ذہن و روح کے بنجر بن کی ایک معروضی علامت یہ ہے کہ پوری قوم استعارے سے ڈرنے لگے ۔ لفظوں کے استعاراتی اور علامتی پہلو کو نظر انداز کرکے یا تو معانی پرست ہو جائے جس میں لفظ محض ذریعہ بن جاتے ہیں یا پھر لفظ پرست ہو جائے جہاں لفظ مقصود بالذات ہو جاتے ہیں ۔

کسی معاشرے کے ارتقا کا مطالعہ دو چیزوں سے کیجئے اور یہی دو چیزیں معاشرے کے تہذیبی راستوں کا تعین کرتی ہیں ـــــ ایک ہے زبان اور دوسرا اوزار ـــ اور اسی لیے معاشرے کی تخلیقی صلاحیتوں کا اندازہ مادی طور پر ان میکانکی اوزاروں سے ہوتا ہے جو کسی قوم میں مستعمل ہوں اور روحانی طور پر ان لفظوں سے ہوتا ہے جو معاشرہ استعمال کر رہا ہو ۔ زبان کی مملکت میں متحرک لفظوں اور استعاروں اور علامات کا خوف ذہنی بنجر بن کی نشانی ہے اور لفظوں کی شکست و ریخت، توڑ پھوڑ اور بزعم خودلسانی تحریکیں چلانا روحانی و تہذیبی انتشار کی۔ معاشرے کی مادی ترقی کا راز اوزاروں اور میکانکی وسائل میں ہے اور اس کی روحانی ترقی کا راز لفظوں کے حرکی استعمال میں اور یہی آزاد کا کمال ہے ۔ مولانا محمد حسین آزاد اس راز سے واقف تھے کہ تہذیبوں کے عروج و زوال کی تاریخ زبان کے عروج و زوال کے راستے سمجھی جاسکتی ہے ۔ وہ معاشرے میں زبان کے عملی پہلو سے بھی

بخوبی واقف تھے ، وہ یہ جانتے تھے کہ الفاظ دیگر مخلوق اور انسانوں کی طرح پیدا ہوتے ہیں ، با عمل طور پر زندگی بسر کرتے ہیں اور مر جاتے ہیں ۔ لفظوں کی زندگی اور موت ، تہذیب کی زندگی اور موت کے مترادف ہے ۔ اب یہ بات آزاد کی زبان سے سنیے :

" تم لفظوں میں فقط اتنا ہی نہ سمجھو کہ برائے نام خاص خاص چیزوں پر اشارے کرتے ہیں ۔ غور کرو گے تو پاؤ گے کہ وہ بھی اور چیزوں کی طرح پیدا ہوتے ہیں ، ترقی اور تنزل کرتے ہیں ، سفر کرتے ہیں اور اس میں طبیعت اور رنگ بدلتے ہیں اور مر بھی جاتے ہیں ۔ ان کے حالوں چالوں اور انقلابوں کو دیکھو گے تو معلوم ہو گا کہ جس طرح قوموں کی تاریخیں اپنے حالات و مقالات سے کملائے ہوئے دلوں کو شگفتہ کرتی ہیں ، لفظوں کی تاریخیں اپنے لطف و خوبی کے ساتھ اس سے زیادہ دماغوں کو شاداب کرتی ہیں ۔ اس سے زیادہ اور کیا فائدہ ہو گا کہ لفظوں ہی کے مقابلے اور مطابقت میں قوموں ، نسلوں اور ان کے خاندانی رشتوں کے سر رشتے نکل آئے ۔"

(سخندان فارس)

لفظوں میں اس قسم کی گہری دلچسپی ، لفظوں کی تاریخ کا مطالعہ ، ان کے مقابلے اور مطابقت سے قوموں ، نسلوں اور ان کے خاندانی رشتوں کے سر رشتوں کی تلاش ، یہی آزاد کے کارناموں کا موضوع اور ان کا جوہر ہے ۔ ذرا غور کیجیے تو معلوم ہو گا کہ آزاد ایک تہذیبی نہج پر کام کر رہے تھے ۔ ایک مفہوم میں آزاد کے سارے معاصرین مثلاً سید احمد خاں ، حالی ، نذیر احمد ، شبلی اور شرر بھی اسی نہج پر گامزن تھے ۔ ۱۸۵۷ء کی سیاسی شکست ، بر صغیر میں مسلمانوں کے نصب العین کی شکست بھی تھی ۔ قوموں کی شکست کے بعد افراد کے نصب العین کی شکست کی طرح محض دو راستے رہ جاتے ہیں : حالات سے سمجھوتہ اور اپنی قوتوں کو از سر نو مجتمع کرنے کا کام ۔ اس پورے عہد نے جسے ہم عرف عام میں سید احمد خاں کے عہد سے تعبیر کرتے ہیں ، یہی کام کیا ۔ تہذیبی نہج پر مغربی تہذیب سے کسی قدر سمجھوتہ اور اپنی تہذیبی قوتوں کا جائزہ لینے کا کام ۔ ایک لحاظ سے دیکھا

جائے تو مولانا آزاد سید احمد خاں کی تحریک سے بالکل علیحدہ نظر آتے ہیں۔ مگر وہ بھی پوری قوم کے تنقیدی و تاریخی و تحقیقی ذہن کا ایک حصہ ہیں جو اپنے زمانے کی تحریک سے الگ رہتے ہوئے بھی خود ایک تحریک ہیں۔ پروفیسر حمید احمد خاں کے بقول ''تاریخ فی‌نفسہ تنقید ہی کی ایک دوسری صورت ہے۔ تنقید و تحقیق اگر عالم افکار کے بجائے عالم اعمال کے متعلق ہو تو سوانح عمری اور تاریخ پیدا ہوتی ہے۔'' پروفیسر حمید احمد خاں کے اس قول کو پیش نظر رکھتے ہوئے آزاد کی تحریروں کا مطالعہ کیجیے تو وہ بھی انہیں خانوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ اس زمانے کے سارے خلاق ذہن، تنقید و تحقیق، تاریخ و سوانح لکھ کر قومی شخصیت و انفرادیت کا سراغ لگا رہے تھے، اور قومی تہذیب کے اوراق پریشان کو مجتمع کر رہے تھے۔

اس کے باوجود اگر آپ آزاد، شبلی اور شرر کا فرق دیکھنا چاہیں تو انداز تحریر اور اسلوب سے قطع نظر، آپ کو ایک فرق زاویہ نگاہ کا بھی ملے گا۔ شرر کا ماضی شروع اسلام کی دنیا ہے۔ شبلی عرب و عجم کے امتزاج کے قائل ہیں اور آزاد برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیب میں عربی، عجمی، ہندی، ہرسہ عناصر کو اہم سمجھتے ہیں، ساتھ ہی وہ انگریزی تہذیب سے صحت مند عناصر قبول کرنے کے بھی شدت سے قائل ہیں۔ انگریزی کے سلسلے میں بار بار اپنے لیکچروں میں وہ ہمیں یہ یاد دلاتے رہے ہیں کہ اب فکر و نظر کے ساز و سامان انگریزی صندوقچوں میں بند ہیں تاہم وہ انگریزی وضع‌قطع، طرز زندگی اور رہن سہن کے طریقوں کے قائل نہ تھے۔ کوٹ پتلون کی فرضیت کو خلاف وضع جانتے تھے اور شرافت کی بربادی سے تعبیر کرتے تھے۔ خود ان سے سنیے:

> ''تعلیم یافتہ کے لفظی معنی تو تم جانتے ہو۔ انگریزی میں جسے ایجوکیٹڈ کہتے ہیں اب ہم اسے تعلیم یافتہ کہتے ہیں لیکن اس میں کئی صفتیں اور مقصود ہو گئی ہیں جن میں شرافت کی بربادی اور کوٹ پتلون کی فرضیت لازم کی گئی ہے۔'' [سخندان فارس]

زبان اور الفاظ کے وسیلے سے آزاد ھندی مسلمانوں کی تہذیب کا جائزہ لیتے ھیں ۔ ان کی مختلف تحریروں کا چند جملوں میں خلاصہ یہ ھوگا کہ قدیم آریوں میں سے ایک شاخ ایران میں بسی اور دوسری برصغیر پاک و ھند میں ۔ ایران میں اسلامی غلبے کے بعد فارسی زبان میں لاتعداد عربی الفاظ آ گئے اور ایک ایسی زبان بن گئی جو وھاں کی قدیم زبانوں سے بالکل مختلف تھی ۔ برصغیر پاک و ھند میں مسلمانوں کی حکومت قائم ھوئی تو فارسی زبان کا رواج ھوا ۔ اس فارسی زبان اور یہاں کی قدیم سنسکرت میں فرق کے باوجود بہتیرے الفاظ کی مطابقت و یگانگت تھی ۔ فارسی اور سنسکرت کی مختلف پراکرتوں اور بھاشاؤں کے میل جول کا نتیجہ یہ ھوا کہ اردو پیدا ھوئی ــــ زبانوں میں لین دین کا سلسلہ ھمیشہ جاری رھتا ھے اور اسی لیے آزاد اس بات کے بھی قائل تھے کہ اردو انگریزی زبان سے بھی بہت کچھ حاصل کرے گی ۔

آزاد کے اس تجزیئے سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ھے کہ وہ ھندی مسلمانوں کی تہذیب کو زبان کے حوالے سے اس طرح سمجھتے تھے کہ یہ تہذیب عربی ، فارسی اور مقامی بولیوں کا مرکب ھے یا اسے ایک استعارے میں یوں کہیے کہ آزاد برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیب کو حجازی مے ، عجمی خم اور ھندی میخانہ کا امتزاج سمجھتے تھے ۔ اور اسی تہذیبی تصور کو سامنے رکھ کر آزاد نے تاریخ لکھی ، "دربار اکبری" ھندی مسلمانوں کے تہذیبی عروج کا جائزہ ھے ، اور ایک سطح پر آج کے تہذیبی انتشار کا ایک جواب بھی ھے ۔ آج آپ کو دو قسم کے لوگ ملیں گے ۔ ایک وہ جو زمین کے نیچے ھیں ، دوسرے وہ جو خلاؤں میں ھیں ۔ ایک گروہ موھن جوڈورو اور ھڑپہ کو زمین کے دفینوں سے نکال رھا ھے تو دوسرا خالصتاً اسلامی اثرات کی بات کرتا ھے ۔ اس کے برخلاف آزاد مسلمانوں کو اپنے معتقدات و اقدار کے ساتھ دولت و امارت و سلطنت کے ھمرکاب برصغیر کی سرزمین پر دیکھتے ھیں ۔ آزاد کے تاریخی واقعات محض واقعاتی نہیں بلکہ تخیلاتی و امکانی بھی ھیں ۔ وہ اپنے تخیل کی مدد سے ایک ایسی تہذیبی دنیا کو پیش کرتے ھیں جس کا امکانی رنگ ھمیں آسودگی بخشتا ھے ۔ ماضی کی تاریخی شخصیتیں ھمارے سامنے زندہ اور

متحرک نظر آتی ہیں ۔ یہی حال ادب کی تاریخ کا بھی ہے ۔ دربار اکبری اور آب حیات دونوں میں اشخاص و واقعات کا انتخاب دراصل برصغیر کے مسلمانوں کے تہذیبی و روایتی ورثہ کا انتخاب ہے ۔ اسی سبب سے آزاد کی تاریخ فن کے حدود میں داخل ہو جاتی ہے ۔ پروفیسر حمید احمد خاں لکھتے ہیں :

" حقائق کے انتخاب اور ترتیب میں مورخ ذاتی تمیز و اختیار کو بھی دخل دیتا ہے ۔ اس طرح تاریخ خالص علم کی منزل سے نکل کر فن کے حدود کے اندر پہنچ جاتی ہے - ارسطو نے بوطیقا میں تاریخ کو شعر سے کمتر درجہ دیا ہے ، بدیں وجہ کہ جہاں تاریخ نرے خارجی واقعات سے بندھی ہوئی ہوتی ہے وہاں شعر واقعیت کی منزل سے آگے ان صورتوں پر بھی حاوی ہوتا ہے جو قرین قیاس ہوں ۔ ارسطو جس قسم کی تاریخ سے آشنا تھا اس پر اس قسم کے فیصلے کا اطلاق اب بھی صحیح ہے لیکن چودھویں صدی میں ابن خلدون نے دنیائے جدید کو تاریخ نویسی کا ایک نیا تصور دیا اور اب یہ مسلم ہے کہ مورخ کا کام محض وقائع نگاری نہیں ہے ، نہ یہ درست ہوگا کہ ہم گذشتہ واقعات کے ہر کھاتے کو تاریخ قرار دیں ۔"

(مقدمہ : سفینہ ادب)

آزاد کی تاریخ میں آپ کو کوئی ایسا واضح نقطۂ نظر نہیں ملے گا جسے آپ تاریخی نظریے کا نام دے سکیں ۔ تاہم واقعات کے انتخاب اور ترتیب میں ایک خاص نقطہ نظر اور ان واقعات کے بیان میں تخیل کی رنگ آمیزی ، یہ ایسی چیزیں ہیں جن کے ذریعے واقعاتی ماضی سے زیادہ امکانی ماضی ہمارے سامنے آتا ہے - یہی وہ مقام ہے جہاں تاریخ شعر سے پہلو مارتی ہے اور ارسطو کی شکایت کا ازالہ کرتی ہے ۔

مولانا آزاد کی تحریریں ایک اور سطح پر ہماری آج کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہیں۔ ان کی نثر میں ہمیں جذبے اور فکر کی وہ ہم آہنگی ملتی ہے جو ان کے دیگر معاصرین میں کم و بیش مفقود ہے اور فکر و جذبے کی بے آہنگی سے ہمارے پورے قومی طرز احساس میں بے آہنگی پیدا ہو گئی ہے ۔ ان کی تحریروں کی تمثیلی ، وجدانی و تخیلاتی فضا ، ان

کے اعلیٰ تر خیالات کو ہمہ رنگ کیفیات کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جنہیں ہم حواس کی سطح پر بھی محسوس کرتے ہیں اور ذہنی سطح پر بھی قبول کرتے ہیں - پروفیسر حمید احمد خان کی رائے سنئے :

" سید احمد خاں نے صنائع و بدائع کو ملک بدر کیا تھا۔ محمد حسین آزاد انہیں اپنی نثر میں واپس لائے اور اس طرح لائے کہ پرتکلف انشا پردازی اور صفائے بیان میں تھوڑی دیر کے لئے کوئی بیر نہ رہا - آزاد نے نثر کے نئے فن سے سلاست لے لی اور سادگی کو رد کر دیا - ان کا سلیس مگر مرصع اسلوب اردو میں ایک بالکل نیا اسلوب ہے -"

(مقدمہ : سفینۂ ادب)

اور ان کا یہی نیا اسلوب فکر و جذبہ کو ، سلاست و صنعت کو ، اور لفظ و معنی کو یکجا کرکے طرز احساس کی دوئی کو مٹاتا ہے ، منظم کرتا ہے - یہ بھی تہذیبی توازن کی ایک صورت ہے -

اب میں اپنی بات ختم کرتا ہوں - اب اگر میرے ذہن میں کوئی سوال آیا تو میں آزاد سے خود پوچھ لوں گا۔ میں چشم تخیل کو وا کرتا ہوں اور دیکھتا ہوں کہ آزاد گھوڑے پر سوار اپنے گھر سے گورنمنٹ کالج کی طرف آ رہے ہیں - طالب علم ان کے ساتھ ساتھ بھاگتے جا رہے ہیں - سوالات پوچھتے اور خاطر خواہ جوابات پاتے جا رہے ہیں - آئیے ہم آپ بھی آزاد سے رجوع کریں -

[یونیورسٹی سینٹ ہال لاہور میں یوم آزاد کی تقریب پر پڑھا گیا]

غالب اور جدید ذہن

کفر ہے غیر از وفور شوق رہبر خواستن
راہ صحرائے حرم میں ، ہے جرس ناقوس وبس
یک جہاں گل تختۂ مشق شگفتن ہے اسد
غنچۂ خاطر رہا افسردگی مانوس وبس

اور جب معاشرتی رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں اور معیارات ختم ہونے لگتے ہیں تو انتشاری دور میں انسان خود اپنا رہبر بن جاتا ہے ، مگر بھری دنیا میں اکیلا انسان کبھی اپنی انا کے سہارے خود کفیل بننے کی کوشش کرتا ہے اور کبھی تنہائی اور افسردگی کا شکار ہو جاتا ہے ۔ یہی منزل خود شناسی کی بھی ہوتی ہے اور یہی خود شکنی کی بھی ، اور غالب کی شاعری میں ، انتشار کا احساس ، نصب العین کی شکست ، اور راہوں کا غیر تعین ، اُسے عہد جدید سے منسلک کر دیتا ہے ۔ آپ اس انتشار ، شکست اور غیر تعین کی ایک دو صورتیں اور دیکھئے :

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

عالم غبار وحشت مجنوں ہے سر بسر
کب تک خیال طرۂ لیلیٰ کرے کوئی

چشم بے خون دل و دل تہی از جوش نگاہ
بہ زباں عرضِ فسونِ ہوسِ گل تا چند

بزم داغ طرب و باغ کشادِ پر رنگ
شمع و گل تاکہ و پروانہ و بلبل تا چند

اور ایسی صورت میں فرد کی معاشرے سے ہم آہنگی ختم ہو جاتی ہے ، رشتے اور تناسبات ٹوٹتے ہوئے ، بکھرتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ ایک شے کا دوسری شے سے وہ رابطہ جو مقدار کی دنیا میں اقدار کے توسل سے

ہوتا ہے ختم ہو جاتا ہے اور غالب اس بے ربطی کو کبھی محض اقدار کے حوالے سے اور کبھی مقداری دنیا کی علامتوں کے حوالے سے ظاہر کرتا ہے :

عشق بے ربطیٔ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل زنگار رخ آئینۂ حسن یقیں

کوہ کن گرسنہ مزدور طرب گاہ رقیب
بے ستوں آئینۂ خواب گران شیریں

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ ، صبا آوارہ گل نا آشنا

اور پھر اس بے ربطی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فرد جو معاشرتی رشتوں میں محفوظ تھا اب اپنی ذات کو غیر محفوظ تصور کرتے ہوئے اپنی " انا " کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ چونکہ انسان بہر حال محدود صلاحیتوں کا حامل ہوتا ہے اور محض اپنے انسانی حدود میں ہی زندگی کا اظہار کر سکتا ہے اس لئے شکست انا بھی لازم ہے :

خود پرستی سے رہے باہم دگر نا آشنا
بے کسی میری شریک آئینہ تیرا آشنا

غزل کی شاعری سے کوئی مربوط فکر کی توقع بے معنی ہے ، البتہ ایک طرز احساس کا پتہ ضرور چلتا ہے ۔ اور غالب کی غزلوں کے طرز احساس کے توسل سے ہی ہم اس افسردگی کا سراغ پاتے ہیں جو فرد اور معاشرے کے غیر مربوط رشتے سے پیدا ہوتی ہے ۔ فرد کا معاشرے سے رشتہ دو مختلف سطحوں پر ٹوٹتا ہے ۔ اس رشتہ کی پہلی سطح مقداری دنیا میں مختلف معاشرتی ، سیاسی اور معاشی رشتوں کی صورت میں ہوتی ہے ۔ اس کی دوسری سطح اقداری دنیا میں فرد کے جذبات اور خارجی علائم کے تعلق میں ہوتی ہے اور خارجی علائم فرد کی جذباتی ہم آہنگی اور اس کی روحانی تنظیم کے ذمہ دار ہوتے ہیں ۔ اگر فرد شعور میں اضافے کے باعث یا خارجی رشتوں کی شکست اور بے ترتیبی کے باعث معاشرے کے بندھنوں اور اس کی تنظیم سے الگ ہو جائے تو اس میں انفرادیت کے رجحانات ، انا کی بیداری ، اور انا کی شکست کا احساس ، یہ ساری باتیں پیدا ہو جائیں

گی ۔ اس کی انا اس لئے بیدار ہو گی کہ وہ معاشرتی رشتوں کی تنظیم سے علیحدہ ہو جائے گا اور انا کی شکست اس لئے کہ انسانی انا خواہ کتنی ہی وسیع و عریض کیوں نہ ہو جائے ساری کائنات کو اپنے اندر سمیٹ نہیں سکتی —— یہی غالب کا المیہ ہے۔ اور یہی کم و بیش ہمارا المیہ بھی ہے تاہم غالب کی فکر اور ہمارے عہد کی فکر میں فرق ہے اور وہ یہ کہ غالب تشکیک کا شکار ہے اور اگر وہ کچھ علامتوں اور قدروں سے انکار کرتا ہے تو بھی بعض دوسری علامتوں اور قدروں کے ساتھ رشتہ استوار کر لیتا ہے ۔ اس طرح غالب کی شاعری فکری طور پر بعض قدروں اور علامتوں کے انکار پر مبنی ہے اور ہماری بیشتر شاعری ' قدروں اور علامتوں کی تلاش اور ساتھ قدروں اور علامتوں کے کھو جانے کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔

ہاں تو بات یہ ہو رہی تھی کہ غالب کہیں کہیں علامتوں اور اقدار سے انکاری نظر آتا ہے ۔ چوں کہ ہر بڑا انکار انانیت کا نتیجہ ہوتا ہے اس لیے آپ غالب کو انانیت پسند کہہ لیجیے ۔ وہ آپ کو عیسیٰ ، موسیٰ ، خضر ، فرہاد ، قیس ، منصور سب سے انکار کرتا اور سب پر اپنی برتری جتاتا نظر آتا ہے :

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لئے

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادۂ ظرف قدح خوار دیکھ کر

فنا تعلیم درس بیخودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوار دبستاں پر

عشق و مزدوری عشرت گہہ خسرو کیا خوب
ہم کو منظور نکو نامئ فرہاد نہیں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو منظور تنک ظرفیٔ منصور نہیں

اسی انانیت کا دوسرا رخ شکست انا ہے اور ہمیں غالب کے یہاں ایک یاس ایک احساس شکست جگہ جگہ نظر آتی ہے :

غنچہ تا شگفتنہا برگ عافیت معلوم
باوجود دلجمعی خواب گل پریشاں ہے

بس ہجوم نا امیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو ایک لذت ہماری سعیٔ لا حاصل میں ہے

تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا
فرصت کشاکش غم پنہاں سے گر ملے

ہاں اہل طلب کون سنے طعنۂ نا یافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

غالب کی شاعری کی ایک بہت اہم خصوصیت اس کی انانیت اور بے بسی کا تضاد ہے کہیں وہ اس مقام پر نظر آتا ہے جہاں سے اسے ساری دنیا ایک کھیل ، اورنگ سلیماں ایک معمولی سی بات ، اور اعجاز مسیحا ایک حقیر شے معلوم ہوتا ہے اور کہیں یہ بے بسی ہے کہ :

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کہوں
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

سنبھلنے دے مجھے اے نا امیدی کیا قیامت ہے
کہ دامان خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

ہوئے ہیں پاؤں ہی پہلے نبرد عشق میں زخمی
نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے

مجبوری و دعویٔ گرفتاریٔ الفت
دست تہہ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے

اور یوں غالب ایک عجیب کشمکش میں مبتلا نظر آتا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے پیچھے ایک بکھرتا ہوا سمٹتا ہوا جہان تہذیب ہے ، جس کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے وہ اپنی یادوں کو مزین کئے ہوئے ہے ۔ کہیں انگشت حنائی کا تصور ہے تو کہیں مطرب کے نغمے ، کہیں جلوۂ گل ہے تو کہیں بزم ناز ، کہیں ساقی مہوش ہے تو کہیں جوشش فصل بہاری—اور اس کے آگے نئے معاشرتی رشتے ، سیاسی اور تہذیبی شکست اور اقدار اور علامتوں کے زوال کا احساس——اور اسی تضاد اور کشمکش سے اس کی شاعری میں ایک نئی سمت پیدا ہوتی ہے ۔

ایسے ہی موقعوں پر جب کہ پرانے رشتے ٹوٹ رہے ہوں اور نئے رشتے اور تناسبات وجود میں آ رہے ہوں تو احساس کی دنیا میں بھی بےآہنگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ وہ یوں کہ لاشعور اور شعور کا مربوط رشتہ جو علامتوں کے توسل سے قائم ہوتا ہے بکھر جاتا ہے اور ایسے موقع پر یا تو شاعر پرانی علامتوں کو شعوری طور پر پرکھنے لگتا ہے یا ان علامتوں کا اپنی زندگی کے ساتھ نیا تناسب اور نیا رشتہ بنانے لگتا ہے اور اس کوشش میں اس کے یہاں فکر اور جذبہ کی آمیخت نظر آتی ہے ۔ کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فکر کو محسوس کیا گیا ہے اور کبھی یہ کہ جذبہ اور احساس کو فکری طور پر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اس بات کو ہم دوسرے طور پر یوں کہیں گے کہ ایسا شاعر اپنے زمانے کی ایک بہت بڑی تہذیبی ضرورت کو پورا کرتا ہے ۔ اور وہ ضرورت ہے جذبہ اور فکر کی ہم‌آہنگی کی ۔ جذبے اور فکر کی یہ ہم آہنگی ہمیں غالب کے یہاں اس طرح ملتی ہے کہ وہ علامتوں کو نئے تقاضوں اور نئی ضرورتوں کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی سعی کرتا ہے ۔ اس بات کو تنقید کے عرف عام میں علامتوں کو نئے معنی دینا کہتے ہیں ۔ آپ اسے نئے تقاضوں کے ساتھ علامتوں کا رشتہ استوار کرنا کہہ لیجیے ، اس لیے کہ علامتوں کے پرانے مفاہیم بالکل ختم نہیں ہوتے ، البتہ نئے تقاضوں کے باعث ان میں نئی نہجیں ضرور پیدا ہو جاتی ہیں :

در خورِ عرض نہیں جوہرِ بیداد کو جا
نگہ ناز ہے سرمے سے خفا میرے بعد

مجبوری و دعویٔ گرفتاریٔ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

دل سے مٹنا تری انگشتِ حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

ضعف سے گریہ مبدل بہ دمِ سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

بیضہ آسا ننگِ بال و پر یہ ہے کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو گر رہا ہو جائیے

فکر و شعور اور جذبہ و احساس کو ہم آہنگ کرنے کی یہ محض ایک شکل ہے ۔ اس کی دوسری شکل غالب کا وہ لطیف طنز اور اس کی طبیعت کا وہ باریک مزاح ہے جو اس کے کلام کی ایک بہت بڑی خصوصیت ہے :

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی

وعدہ آنے کا وفا کیجیے یہ کیا انداز ہے
تم نے کیوں سونپی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

قضا نے تھا مجھے چاہا خرابِ بادۂ الفت
فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے ۔

هم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے
قیامت ہے کہ ہوئے مدعی کا ہمسفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے
نفرت کا گماں گذرے ہے میں رشک سے گذرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے

اور اب یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ہمارا اپنا زمانہ بھی بڑا پرآشوب زمانہ ہے اور غالب ہی کی طرح ہمارے اپنے زمانے میں بھی شعوری زندگی کا علامتوں کے ساتھ یا باالفاظ دیگر جذبات کے ساتھ رشتہ استوار نہیں ہے ۔ اب اگر ہم اپنے پرانے تنقیدی مفروضوں کو جن کے مطابق غالب ہمیشہ ایک باغی شاعر تصور کیا جاتا رہا ہے تھوڑی دیر کے لئے بھول جائیں اور اس بات پر غور کریں کہ غالب کی عظمت کا انحصار اور اس کی شعری و فنی کامیابی علامتوں اور جذبات کو شعوری زندگی کے ساتھ نئے تناسبات اور نئے رشتوں میں منسلک و مربوط کرنے میں ہے نہ کہ بغاوت میں ، تو ہم آج غالب سے ایک سبق لے سکتے ہیں اور وہ یہ کہ انسانی روح کا بھرپور اظہار صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ ہم اپنی پوری تہذیبی و جذباتی زندگی کے احساس کے ساتھ اس کا تعلق نئی فکر اور نئے شعور سے قائم کریں ۔ غالب کو انفرادی رجحانات کا حامل اور انانیت پسند کہہ کر ٹھکرا دینے والے حضرات یہ بات بھول جاتے ہیں کہ معاشی ومعاشرتی حالات میں تبدیلی اور ان کے نتیجے میں تہذیبی شکست و ریخت کی ذمہ داری فرد پر عائد نہیں کی جا سکتی ۔ تاریخی تقاضے افراد کو اپنا الۂکار بناتے ہیں اور بس ۔ اور فرد جب معاشرے میں خود کو غیر محفوظ دیکھتا ہے تو اس کا آخری سہارا اس کی انا ہوتی ہے ۔ اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیئے کہ انسانی شعور کے اضافے میں کوئی پابندی نہیں لگائی جا سکتی ۔ اس لئے غالب کو الزام دینا تاریخ کو جھٹلانے کے مترادف ہے ۔ اس کے برعکس وہ لوگ جو غالب کو محض باغی شاعر گردانتے ہیں ایک دوسرے قسم کی غلط فہمی میں مبتلا نظر آتے ہیں اس لئے کہ شاعری یا کوئی اور تخلیقی کام محض بغاوت سے نہیں ہوتا

یہاں تک کہ بغاوت بھی ان باتوں کے شدید احساس کے بغیر ممکن نہیں جن سے ہم بغاوت کرنا چاہتے ہیں ۔ علاوہ ازیں بغاوت ایک منفی عمل ہے اور تخلیق مثبت ۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب تخلیقی سطح پر ، مثبت طور پر کیا کر رہا تھا ۔ بڑی شعری کاوش صرف ایک طرح ہی ممکن ہے یعنی ایک طرف تو شاعر اپنی اقدار ، اپنی علامتوں اور اپنی تہذیب میں کلی طور پر رچابسا ہو (تہذیب اور تہذیبی علامتیں ہی اس کے جذبات اور اس کی روحانی زندگی کی تنظیم کی ضمانت دیتی ہیں) اور دوسری طرف وہ باشعور ہو یعنی اسے تاریخی تبدیلوں اور معاشرتی شکست و ریخت کا احساس ہو ۔ شعور تخلیق کا ذریعہ اور لاشعور تخلیق کا مقصد ۔ اس طرح تنظیمی اور تخلیقی اصولوں کے مشترکہ عمل سے ہی اعلیٰ تخلیق ممکن ہے (فی زمانہ اکثر شاعری ذہنی بنجرپن کا تھور اور سیم ہے ــ شاعر لاشعور کے صحرائے اعظم میں کھڑا ہو کر کبھی تورات کے نبیوں کو آواز دیتا ہے اور کبھی یونانی اور یوروپی دیومالاؤں کی علامتیں مستعار لے کر ریگ زار میں تخلیقی گندم اگانے کی سعی کرتا ہے)

ہاں تو بات غالب کی ہو رہی تھی اور اس کی اس سعی کی کہ وہ جذبہ اور عقل کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے اور غالب کی یہ کوشش محض ایک سطح پر نہیں ہے ۔ کبھی وہ جسمانی و ذہنی دونوں سطحوں پر بیک وقت محسوس کرتا اور سوچتا نظر آتا ہے مثلاً ”گوشت کا ناخن سے جدا ہونا“ یا پھر ع ”دست تہ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے“ اور کبھی محض ایک ہی احساس کے لیے دو مختلف حسی قوتوں میں تضاد دکھاتا ہے ۔ دل و دیدہ کی رقابت یا ان کا مقدمہ غالب کے طرز احساس کی ایک اور صورت ہے ۔ کبھی وہ ایک سے زیادہ تصویروں کو ایک دوسرے میں پرو کر حواس کی کئی سطحوں کو اپیل کرتا ہے اور اس شعر میں تو سامعہ اور باصرہ کی قوتیں ، آوازیں اور تصویریں آپس میں اس طرح خلط ملط ہوگئی ہیں کہ انہیں علیحدہ نہیں کیا جا سکتا ۔

نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب
شیشۂ مے سرو سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

اور اب ایک آخری بات غالب کی زبان کے متعلق ۔ آپ کو دیوان غالب میں زبان کی مختلف سطحیں نظر آئیں گی ۔ اس سلسلے میں محض اتنا کہ دینا کافی نہیں ہے کہ ان پر پہلے فارسی کا تسلط تھا اور اس لیے وہ فارسی زدہ ادق زبان لکھتے تھے مگر بعد ازاں سلاست کی طرف مائل ہو گئے ۔ ذرا غور کیجئے تو غالب کی زبان کے پیچھے بھی خیال اور جذبۂ فکر و احساس کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نظر آئے گی ۔ اس نے اس کوشش میں زبان و بیان کے مختلف پیرایوں سے کام لیا ہے ۔ استعمال زبان کے جتنے تجربے غالب نے کئے ہیں ، شاید اردو کے کسی اور صاحب دیوان شاعر کے یہاں نہ مل سکیں ۔ ع " شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا " سے لیکر ع " دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے " تک زبان کی جتنی سطحیں ہو سکتی ہیں سب غالب کے یہاں مل جائیں گی ۔ زبان کے اعتبار سے بھی شاید داغ آج ہمارے لیے اتنا سازگار نہیں جتنا غالب ہے ۔ ظاہر ہے کہ زبان کی پیچیدگی اور سلاست کا دار و مدار موضوعات کی سلاست اور پیچیدگی پر ہوتا ہے ۔ آج انسانی ذات کو سمجھنا اتنا آسان نہیں جتنا پہلے تھا ۔ اس کی ذہنی پیچیدگیاں بہت زیادہ بڑھ گئیں ہیں ۔ آج کا انسان ایک ہی وقت میں مختلف سطحوں پر سوچتا اور محسوس کرتا ہے ۔ اگر زبان انسانی ذات کا اظہار ہوگی تو اس کے مطابق ڈھلے گی ۔ چونکہ ہم زبان کے ذریعے سوچتے ہیں اس لیے زبان کی پیچیدگی ہماری فکر کی پیچیدگی کی آئینہ دار ہوگی ۔ فکری انتشار کی بات الگ ہے ۔ آج اس انتشار کی صورت یوں ظاہر ہوتی ہے کہ شاعر لفظوں پر اپنا ذاتی حق جتاتے ہوئے جس طرح چاہتا ہے انہیں استعمال کرتا ہے ۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ زبان معاشرے کی ملکیت ہے فرد کی نہیں ۔ [آزاد معاشرہ آزاد تجارت ۔ آزاد زبان ؟] غالب کے یہاں زبان کے ذریعے موضوعات کے ساتھ شدید پنجہ کشی کا اظہار ہوتا ہے ۔ اسی لیے غالب ہمیں اپنے طرز احساس سے بھی قریب معلوم ہوتا ہے اور طریق اظہار سے بھی ۔

اب ایک آخری بات اپنے متعلق : ہم پچھلے سو سال سے مغرب سے آئی ہوئی فکر کے اسیر رہے ہیں ، یہاں تک کے مغرب کے بتائے ہوئے راستوں پر چلتے چلتے آخر اس مقام پر پہنچ گئے ہیں کہ ہمیں اپنے راستوں کی کوئی آگاہی باقی نہیں رہی اور اب جب کہ ساری

میرا جی کے گیت

آج کی اس محفل میں بہت سے ایسے لوگ موجود ہیں جو میراجی کے سارے شخصی و ذاتی روپ بہروپ سے واقف ہیں ۔ میں میراجی کو اس حیثیت سے نہیں جانتا ۔ ان کی ہیئت کذائی ، ان کی نفسیاتی الجھنیں ، اور ان کے وہ تمام اعمال و افعال جو انہیں دوسرے انسانوں سے ممیز کرتے تھے ، میرا موضوع نہیں ۔ میں تو تھوڑا بہت اس میراجی کو جان سکا ہوں ، جو اپنی روح میں چھپے ہوئے دکھ ، درد ، پیار ، جسم کی پکار اور حیات کی کشاکش کو لفظوں کا روپ دیتا تھا اور پھر ان لفظوں کو ایک دوسرے میں پرو کر ہار گوندھتا تھا اور اس ہار کو گیت کا نام دے دیتا تھا ، اور ہماری پر تصنع تہذیبی دنیا اپنے کھوئے ہوئے خلوص اور تصنع کے بوجھ تلے دبی ہوئی معصومیت کا سراغ میراجی کے گیتوں کے ذریعہ پا لیتی تھی ۔

فانی انسان مر گیا مگر تخلیقی انسان ، میراجی ، اپنے گیتوں میں آج بھی جیتا ہے ، اور میری اس تخلیقی انسان سے ملاقات ہے ۔ اور ایک شام ٹی ہاؤس میں چائے کی چسکی لیتے ہوئے ناصر کاظمی نے مجھ سے پوچھا : ''ہاں تو پھر گیت کیسے بنتے ہیں؟'' مجھے معلوم تھا کہ ناصر کاظمی روز ریڈیو پر میرا بائی کے بھجن سنتے ہیں اور اس لیے ان کے اس سوال سے میں ڈر گیا ۔ میں نے سوچا کہ منیر شیخ کے حوالے سے یہ کہہ دوں کہ جب اندر کے سر باہر کے سر سے ملتے ہیں تو راگنی اور گیت پیدا ہوتے ہیں، مگر مجھے موسیقی سے کوئی شغف نہیں ، اس لیے چپ رہا ۔ پھر ایک دن خود میراجی نے مجھے گیت کی ریت بتائی ۔

''سب سے پہلے آواز بنی ، آواز کے اتار چڑھاؤ سے سر بنے ، سروں کے سنجوگ سے بول نے جنم لیا اور پھر راگ ڈوری میں بندھ کر بول گیت بن گئے ۔ یہ جنم جنم کے بندھن ٹوٹے جب کہیں جا کر گیت نے مکتی پائی ۔ مگر ننھے بالک کو کیا معلوم ، وہ تو اس

آواگون کے دوران میں نادانی کے جھولے میں لیٹا رہا۔ اس کے ہاتھ پاؤں جب کام دینے لگے تو گیت کی ناؤ جیسے اپنے آپ بنی بنائی سامنے دھری تھی۔ انجانے ہاتھوں نے جو چاہا ہو چکا اب جانے پہچانے ہاتھوں کا کام تھا۔ ننھے بالک نے کچھ سوچے بغیر ناؤ کو دھارے کے سہارے بہا دیا۔"

اور میراجی نے ہی بتایا کہ وہ گیت کیسے بناتے ہیں:

"دھیان کی لہریں جھکولے دیتی ہوئی مجھے بہت دور لے جاتی ہیں، دائیں بائیں، آگے پیچھے، اوپر نیچے ـــــ ہر طرف ایک دھندلکا چھا جاتا ہے۔ آنکھیں سایوں کو دیکھتی ہیں پہچان نہیں سکتیں، کان گونج کو سنتے ہیں سمجھ نہیں پاتے، ہاتھ چھونے کو اٹھتے ہیں اور محسوس کیے بغیر لٹک کر رہ جاتے ہیں، جی گھبرانے لگتا ہے، دل کہتا ہے چل دو، جلد اس الجھن سے مکتی حاصل کرو۔۔۔۔ لیکن دھرتی پیچھے کو نہیں سرکتی بلکہ آنکھ کے اوجھل پربت کو پار کرتی ہوئی آگے کو نکلی جاتی ہے۔ رکتی ہی نہیں، اپنے آپ کو بے بس پاتا ہوں مگر ایسے جیسے بچہ ماں کی گود میں لپٹا لپٹایا پڑا ہو، اسے صرف گود کی سیج کا احساس ہو، آس پاس کی ساری باتیں ایک دھندلکے سے زیادہ کچھ بھی نہ ہوں اور ہنستی ہوئی ننھی آنکھیں دیکھ رہی ہوں کہ امرت کی دھاریں پہنچ سے دور نہیں ہیں، ذرا آواز نکالی، ذرا آنسو بہائے کہ امرت ٹپکا، پیاس مٹی اور ساتھ ہی ہاتھ تھپکی دینے لگا۔"

میں نے میراجی کے یہ دونوں اقتباسات ان کی دو کتابوں کے دیباچوں سے لیے ہیں ان اقتباسات میں دو تین تصویریں اس لیے اہم ہیں کہ وہ ہمیں ایک طرف تو گیتوں کی تخلیق کے وقت شاعر کے روحانی کرب کا حال بتاتی ہیں، اور اس کی روح کے دھندلکوں کی ایک جھلک دکھاتے ہوئے تحریک تخلیق کے دباؤ کی طرف اشارہ کرتی ہیں جس میں دب کر شاعر بیچارا بے حس ہو جاتا ہے، اور دوسری طرف وہ ہمیں اس معصومیت اور خلوص سے روشناس کراتی ہیں جن کے بغیر گیتوں کی تخلیق ممکن نہیں۔ ان تصویروں کو آپ بھی دیکھیے:

۱ - ننھے بالک کا گیت کی ناؤ کو کچھ سوچے بغیر دھارا کے سہارے بہانا ۔
۲ - دھیان کی لہروں کے جھکولے اور تمام حسی قوتوں کا ماؤف ہو جانا ۔
۳ - بے بسی کے عالم میں ایک بچے کی طرح ماں کی گود کی سیج کا احساس اور پھر آنسو ، امرت کی دھاریں ، اور ماں کے ہاتھوں کی تھپک ۔

یہاں شاعر کے روحانی کرب ، تحریک تخلیق کے دباؤ ، خلوص اور معصومیت کے علاوہ آپ کو یہ بھی احساس ہوگا کہ بچے کے آنسو ، ماں کے دودھ کے امرت کی مٹھاس اور ایسی تسکین جو ماں کے ہاتھوں کی تھپک سے ملتی ہے یہ سب کچھ گیت کے تاثرات میں شامل ہے ۔ ساتھ ہی ایک بات اور ، اور وہ یہ کہ گیتوں کے ذریعہ ایک ایسا سکون ملتا ہے جو ہمیں آج کی ، ضرورت سے زیادہ باشعور تہذیب کے بوجھ سے نجات دلا کر اس فطری زندگی سے ہم آہنگ کر دیتا ہے جہاں حیات کی پیچیدگیاں ختم ہو جاتی ہیں اور سادہ و معصوم انسان تمام غیر فطری لبادوں کو اتار کر سامنے آ جاتا ہے ۔

یہاں تک میں جتنی باتیں کہہ چکا ہوں وہ گیتوں کی ماہیت ، دیگر اصناف شعر میں اس کی امتیازی حیثیت ، گیتوں کے تاثرات اور ان تاثرات کی اہمیت سے متعلق ہیں ۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر میرا جی نے دیگر اصناف سخن کو چھوڑ کر گیت کیوں لکھے ؟ ان گیتوں کا وظیفہ کیا تھا ؟ ان گیتوں کا ان کے زمانے کی شاعری سے تعلق مثبت تھا یا منفی؟ میرا جی کے گیتوں کے حوالے سے میرا جی کی شعری کاوشوں کی کیا اہمیت ہے ؟ اور سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ میں نے اس زمانے میں میرا جی کے گیتوں پر یہ مضمون کیوں لکھا ؟

اس سے پہلے کہ میں ان سوالوں کا جواب دوں ، اپنا ایک چھوٹا سا مفروضہ بیان کیے دیتا ہوں اور وہ یہ کہ میری رائے میں میرا جی کی نظمیں ان کے گیتوں سے لگائی ہوئی قلمیں ہیں ۔ اور اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ ان کی نظموں کی پوری اہمیت کو سمجھنے کے لیے ان کے گیتوں کو سامنے رکھنا ضروری ہے ۔ میں نے سنا ہے اور آپ نے بھی سنا ہوگا کہ جب عورت مرد سے اظہار محبت کرتی ہے تو گیت

بنتے ہیں اور جب مرد عورت کے سامنے اپنے جذبات آشکار کرتا ہے تو غزل بنتی ہے ۔ بادی النظری میں یہ بات بڑی سطحی سی ہے مگر اس کے علامتی مفہوم بہت وقیع ہیں ۔ عورت علامت ہے جبلتوں ، جذبات و احساسات کی رنگا رنگ اور پیہم بدلتی ہوئی دنیا کی ، تمام واردات جذباتی و کیفیت قلبی کی ، یا اسی بات کو یوں کہیے کہ وہ علامت ہے لاشعور کے تخلیقی اصول کی ، اس لیے تنظیم جذبات و تہذیب جذبات غزل کے بنیادی اصول ہیں ۔ اور اظہار جذبات گیت کا ۔ غزل کہنے اور سمجھنے کے لیے تہذیب غزل کو اپنے اندر رچانا ضروری ہے ، جسے ہم عرف عام میں غزل کی روایت سے رشتہ جوڑنا کہتے ہیں ۔ اس کے برخلاف گیت سب کے لیے ہوتے ہیں ۔ اس لیے کہ گیت ننھے منے ، سادہ و معصوم جذبات کا سادہ و معصوم مگر شدید اظہار ہوتے ہیں ۔ جن میں مختلف شعری صنعتیں نہیں ہوتیں ، دلی جذبات بلا کسی فنکارانہ تراش خراش و تہذیب کی صناعی کے ، ایک دل سے نکل کر دوسرے دل تک پہنچ جاتے ہیں ۔ یہاں میں اس منی ہوئی سطحی سی بات کو پھر سے دہراتا ہوں اور وہ یہ کہ گیتوں میں عورت مرد سے اظہار محبت کرتی ہے ۔ اس استعارے کو آگے بڑھائیے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ گیت کہنے والے کو عورت بننا پڑتا ہے ۔ یعنی یہ کہ اسے عورت بن کر شدید اور معصوم جذبات کا شدید اور معصوم اظہار کرنا پڑتا ہے ۔ اور اگر میرا جی یعنی ثناء اللہ کامیابی سے عورت کا کردار ادا کر سکیں تو کامیاب گیت لکھتے رہیں گے ، مگر کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ثناء اللہ ، ثناء اللہ ہی رہ جاتے ہیں نہ میرا بائی بن سکتے ہیں اور نہ میرا سین۔ آپ میرا جی کے گیتوں کو پڑھیں تو آپ کو اکثر یہ احساس ہوگا کہ کبھی میرا جی ہیئت کے تجربوں میں مصروف ہیں ، تو کبھی گیتوں میں فکری عنصر کو داخل کرنے میں ۔ ہیئت کے تجربے ہوں یا فکری عناصر ، ان کا تعلق شعور کی دنیا سے ہے ، یعنی تنظیمی اصول سے ۔ اور اس طرح میرا جی مرد بن جاتے ہیں ، ثناءاللہ ہو جاتے ہیں ۔ اور پھر ان کے گیتوں میں جذبے کی آنچ مدھم ہو جاتی ہے اور گیت تنظیمی عنصر کی زیادتی کی وجہ سے نظم کی سرحدوں کو چھونے لگتے ہیں ۔ آپ اس بات کی ایک مثال دیکھیے :

ایسا تو دیکھا نہ تھا ، جیسا دل بے چین ہے آج

گھاؤ نیند سے چونک اٹھا ہے
آنکھ جھپکتے درد بڑھا ہے
کالی گھٹا سے ان آنکھوں کا
رستا کاجل یاد آیا ہے

درد کی فوجیں جیت رہی ہیں
کیسی گھڑیاں بیت رہی ہیں

ایسا تو دیکھا نہ تھا ، جیسا دل بے چین ہے آج

بستی تھی وہ روپ نگر کی
خوشبو چھائی ہوئی تھی اگر کی
اب سونا سنسان سماں ہے
برکھا لگی ہے چشم تر کی

آنسو تھک کر چور ہوئے ہیں
راجہ رانی دور ہوئے ہیں

بیری من یہ سوچ رہا ہے اب ہے کس کا راج

شاید آپ بھی یہ کہیں کہ یہ گیت تو ثناء اللہ نے لکھا تھا اس لیے میں آپ کو میرا جی کا ایک گیت سناتا ہوں :

پیا پیا رٹے جائے پپیہا ، بیری بول سنائے
کیسے کروں پیا آئے کیسے سونا آنگن بھائے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا . . . . .

داتا سے جب مانگے بھکاری جو مانگے سو پائے
مانگ مانگ کر بول تھکی میں اب ہے اکیلی ہائے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا . . . . .

بھائے پیا کو دیس پرایا ہم کو پیا سہائے
اور نہیں سکھ چین جگت میں کس کو کون بلائے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا . . . . .

مٹے روپ کو کون سنوارے بگڑی بات بنائے
کیسے بیتے اب سانجھ سویرا کیسے نیا دن آئے

پیا پیا رٹے جائے پپیہا ۔۔۔۔۔

دیکھا آپ نے یہاں ثناء اللہ میرا جی بنے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ اور ثناء اللہ کا میرا جی بننا کوئی معمولی واقعہ نہ تھا ۔ کم از کم مجھے میرا جی کی نجی زندگی کے کسی واقعہ سے کوئی دلچسپی نہیں ہے ، میرا سین سے عشق اور اس کے اثرات کی چھان بین کا کام میں تنقید کے محکمہ سراغ رسانی سے دلچسپی رکھنے والے ناقدوں کے سپرد کرتا ہوں ۔ میں میرا جی اور ثناء اللہ کے فرق کو زمین آسمان کا فرق کہتا ہوں ۔ میں نے زمین و آسمان کو محاورے کے طور پر استعمال نہیں کیا ہے میں زمین اور آسمان کو دو مختلف تہذیبوں کی علامت سمجھتا ہوں ۔ آپ کو وہ دیو مالائی کہانی تو یاد ہوگی کہ زمین پر پہلے راکششوں کی حکومت تھی اور یہ راکشش زمین کے بیٹے تھے ۔ آسمانی دیوتاؤں کی حکومت بعد میں آئی ۔ ان دیوتاؤں نے راکششوں کو شکست دے کر اپنا اقتدار قائم کیا ۔ اس کہانی پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ زمین سے آسمان کی طرف مراجعت ، تجسیم سے تجرید کی طرف مراجعت کی علامت ہے جسم سے روح کی طرف ، جذبہ سے فکر کی طرف اور لاشعور سے شعور کی طرف ، اسی استعارے کو اور آگے بڑھائیے ۔ قدیم مذاہب میں زمین اور زمین پر فطرت کے دیگر مظاہر اہمیت کے حامل ہوتے ہیں ۔ بعد کے مذاہب میں آسمان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے ۔ یہی حال تہذیبوں کا ہے ۔ کچھ تہذیبیں زمینی ہیں کچھ آسمانی ۔ یعنی کچھ تہذیبوں میں زمین اور لاشعور کا تخلیقی اصول حاوی ہوتا ہے اور کچھ میں آسمان اور شعور کا تنظیمی اصول ۔ میں خالصتاً ہندی تہذیب کو زمینی تہذیب کہتا ہوں اور خالصتاً اسلامی تہذیب کو آسمانی تہذیب کہتا ہوں ۔ مثال کے طور پر ہماری کتاب ہمارے نبی پر آسمان سے نازل ہوئی ۔ معراج میں زمین سے آسمان کی طرف مراجعت ہوئی ۔ ہم سب آسمان کی طرف ہاتھ اٹھا کر دعا مانگتے ہیں ۔ حالانکہ ہم سب یہ جانتے ہیں کہ خدا ہر جگہ موجود ہے ۔ اور اللہ تعالیٰ کو عرف عام میں نیلی چھتری والا کہتے ہیں اور اسی قسم کی بہتیری ایسی باتیں ہیں جو

ہماری تہذیب کے بنیادی محرکات ہیں ۔ (یہاں میں یہ بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیب کو ہندی مسلمانوں کی تہذیب کہتا ہوں) ہندوؤں کی تہذیب بنیادی طور پر زمین سے پھوٹتی ہے ۔ مندر زمین سے نکل کر ایک تن آور درخت کی صورت اوپر کی طرف بڑھتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ دیگر مظاہر فطرت کی پوجا ، اور دیوتاؤں اور اوتاروں کی تجسیمی علامتیں ، یہ سب ہندوؤں کی تہذیب کے بنیادی محرکات ہیں ۔

اور اسی مفہوم میں ، میں نے یہ کہا تھا کہ میرا جی اور ثناء اللہ کا فرق زمین آسمان کا فرق ہے ۔ اور یہیں میں یہ بات بھی کہتا چلوں کہ میرا جی کا گیتوں کی طرف جانا ہندی تہذیب کو اپنانے کے مترادف ہے ۔ قبل اس کے کہ میں اس بات کا تجزیہ کروں کہ ثناء اللہ میرا جی کیوں بنے ، اور میرا جی بن کر انہوں نے کس تہذیبی ضرورت کو پورا کیا ، میں میرا جی کا ایک اور گیت آپ کو سناتا ہوں جس کی زبان ، طرز احساس اور اس طرز احساس کے پیچھے فلسفۂ حیات ، سب ہندی تہذیب سے مستعار ہے :

کوئی نہ جانے ، کوئی نہ جانے میرے دل کا حال
جینا ہے جنجال مجھے اب جینا ہے جنجال
سانولی صورت مست منوہر تیکھے ترچھے نین
چال رسیلی ، دل گرماتی اور گھٹا سے بال
راگ رنگ کا جھولا جھولے ، سکھیا سب سنسار
میرا دل ہے دکھ سے بوجھل ، دور ہے سکھ کی ڈھال
میٹھے میٹھے من کو بھائے سب دنیا کے گیت
لیکن میرا جیون راگ انوکھا ، بے سر تال
دل کی بات نہ ہوگی پوری بندھن لاکھ ہزار
کب چھوٹوں گا کب ٹوٹیں گے یہ مایا کے جال

اور اس ضمن میں دوسرا گیت :

چنچل ہنس مکھ ناری پل میں دکھ کی یاد بھلا دی ساری

تیکھی چتون گہرا کاجل
کومل آنچل اڑتا بادل
انگ انگ لہراتی دھاری ۔ چنچل ھنس مکھ ناری
جیوتی ماتھے کے آنگن کی
روپ کے گیت میں تان جیون کی

ہل ہل چھن چھن شوبھا نیاری ۔ چنچل ھنس مکھ ناری

کلیاں چٹکیں بھونرے آئیں
چوس چوس کے رس اڑ جائیں

کھلی رہے سندر پھلواری ۔ چنچل ھنس مکھ ناری

بھید کی بات سجھائی تو نے
ایک پہیلی بجھائی تو نے
جو سن لے بن جائے پجاری ۔ چنچل ھنس مکھ ناری

ھاں تو یہ بات ہو رہی تھی کہ ثناء اللہ میرا جی بن گئے اور ثناء اللہ کے میرا جی بننے نے دو اہم ضرورتیں پوری کیں :

(۱) تہذیبی ضرورت ۔
(۲) ادبی و فنی ضرورت ۔

چلیے میں اپنی بات یہاں سے شروع کرتا ہوں کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ تہذیب میں توازن قائم رکھے یعنی یہ کہ اگر تہذیب کا ایک عنصر زیادہ نمایاں ہو جائے تو دوسرے عنصر کو بھی نمایاں کر دے ۔ میں تہذیب کے دو بنیادی عناصر میں ایک کو لاشعوری اور دوسرے کو شعوری عنصر کہتا ہوں ۔

ایک سالم انسانی تہذیب ان دو عناصر کے اختلاط و اشتراک سے بنتی ہے ۔ آج کا انسان محض آج کا انسان نہیں ہے ۔ وہ اوائل تہذیب کے فطری انسان سے لے کر آج کے تہذیبی انسان تک سب کچھ ہے ۔ انسانی زندگی کی رفتار کی ایک سمت متعین ہے اور وہ سمت ہے لاشعور سے شعور کی طرف ، جذبے سے تعقل و استدلال کی طرف ، تخلیقی اصول سے تنظیمی اصول کی طرف ، تجسیمی و علامتی فکر سے تجریدی فکر کی

طرف ، شعری طرز احساس سے سائینسی طرز فکر کی طرف ۔ لیکن ہم میں اوائل تہذیب کا انسان مرا نہیں ، پوری توانائی کے ساتھ زندہ ہے ۔

ہم میں ماضی بھی ہے اور حال بھی اور اسی لئے ہمیں شاعری کی بھی ضرورت ہے اور سائنس کی بھی ، اور ان دونوں ضرورتوں کو پورا کرکے ہی ہم مکمل اور سالم انسان بن سکتے ہیں ۔ ایسی صورت میں اگر تہذیب کی شعوری دنیا ہماری زندگی پر زیادہ حاوی ہو جائے تو لاشعور کی جذباتی دنیا توازن قائم کرنے کے لئے ابھر آتی ہے ۔

میرا جی سے پہلے کی شاعری کا جو انہیں ورثہ میں ملی ہے، سرسری جائزہ لیجئے تو اسے آپ چند مختلف شعبوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔

(۱) آزاد اور ان کے قبیل کے دوسرے شعرا کی نیچرل شاعری
(۲) حالی اور ان کے مدرسے کی اخلاقی و اصلاحی شاعری
(۳) اقبال کی فطری ، سیاسی ، سماجی اور فکری شاعری
(۴) غزل کی تہذیبی شاعری

آپ مجھ سے اس بات میں متفق ہوں گے کہ ان تمام مختلف اقسام کی شاعری میں خارجی دنیا اور شعوری عنصر زیادہ حاوی تھے ، اور ہر تھوڑی بہت اہمیت کا شاعر اپنے زمانے کے قاری کے رجحانات کی نفی کے بغیر نئی راہ نہیں نکال سکتا ۔ ظاہر ہے کہ ان رجحانات کے خلاف رد عمل ایسی صورت ہی میں ممکن تھا کہ خارجی دنیا سے داخلی دنیا کی طرف ، تعقل سے جذبے کی طرف اور صنعت گری سے خلوص اظہار کی طرف شاعری کا رخ موڑا جائے، ساتھ ہی ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے زبان اور بیان کے پیرایوں میں بھی تبدیلی کی جائے ۔

اور صرف اسی طرح تہذیبی توازن بھی ممکن تھا اور ادبی ضرورت بھی پوری ہوتی تھی ۔ میرا جی نے یہی کام کیا ـــــ مگر میرا جی اس کام میں اکیلے نہ تھے ۔ عظمت اللہ خاں ، آرزو لکھنوی ، اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری یہ سب ایک نہ ایک طرح اسی قسم کا کام کر رہے تھے ۔ عظمت اللہ خاں ، خلوص اظہار اور روحانی واردات کے بیان اور سادگی بیان کی طرف آگئے تھے ۔ آرزو لکھنوی نے بھی سادگی زبان کو شعار تو بنایا مگر اس سادگی میں پر تصنع ہو گئے اور اس طرح جس بات

سے بچنا چاہتے تھے اسی کا شکار بن گئے۔ اختر شیرانی کے رد عمل کی سمت بھی تقریباً یہی تھی۔ انہوں نے یہ کیا کہ نیچرل شاعری سے وادی و کہسار، باغ و گلزار مانگ لئے اور روح کی گہرائیوں سے عذرا، سلمیٰ، ریحانہ کو (جو تخلیقی اصول زندگی کی علامتیں بھی ہیں) نکال کر انہیں فطرت کی نیرنگوں سے ھمکنار کردیا اور اب جبکہ فطرت کی نیرنگیاں شہر کے ھنگامے میں کھو گئیں، اور عذرا، سلمیٰ اور ریحانہ محض تخیلاتی اشیاء نہیں زندہ حقیقتیں بھی بن گئیں تو اختر شیرانی کی شاعری بھی گرد ہو کر رہ گئی۔ حفیظ جالندھری بھی غزل اور اقبال کی خطابت کی روایت سے کسی قدر باغی نظر آتے ھیں حالانکہ اسی روایت کے پروردہ ھیں۔ زبان کا لوچ، لہجے کی سادگی طبیعت کا گداز یہ سب چیزیں انہیں گیت کی روایت سے قریب ترلے آتی ھیں۔۔۔ احسان دانش کی شروع کی نظموں میں ترنم اور گیت پن پایا جاتا ہے لیکن حفیظ کی طرح وہ بھی غزل کی تہذیب کے جال میں پھنس کر رہ گئے۔ حفیظ تو خیر گیتوں کی روایت سے ھمکنار بھی ہوئے مگر احسان دانش پہلو بچا کر نکل گئے۔

مگر ثناء اللہ نے میرا جی کا روپ دھار لیا اور خود کو گیتوں کی روایت یا یوں کہیئے کہ ھندی روایت میں رچا بسا لیا۔ اگر آپ چاہیں تو اس تجزیہ میں برصغیر کی آزادی کی جد و جہد، زمین سے محبت اور قومیت کے جذبے کو بھی شامل کر لیجئے۔ قومیت کے جذبے کی دو شکلیں ھوتی ھیں، ایک سیاسی اور دوسری تہذیبی۔۔۔ گیتوں کی روایت ھندوستانی قومیت اور ھندوستانی تہذیب کے تصور کی ایک شکل ہے۔ ساتھ ھی اس بات کو بھی پیش نظر رکھیئے کہ میرا جی کے زمانے میں معاشی، معاشرتی، سیاسی الجھنیں بڑھ گئیں تھیں جاگیردارانہ نظام ایک عرصہ سے سسک رھا تھا۔ تاجر پیشہ طبقہ نئی قوتوں کے ساتھ آگے بڑھ رھا تھا۔ پرانا نظام اقدار نئے معاشی نظام میں کھپتا نہ تھا۔ جس کا نتیجہ تھا ذھنی الجھنیں اور بے چارگی۔ ایسے حالات میں تہذیب کا خارجی تصنع، انسان کی جذباتی زندگی سے رابطہ توڑنے لگتا ہے۔ زندگی کے بنجر ھونے کا احساس ھونے لگتا ہے اور پھر شاعر اور معاشرے کے تخلیقی ذھن زندگی کے بنیادی

تخلیقی سوتوں کی کھوج لگانے لگتے ھیں - آپ چاھیں تو اس بات کو خارجی زندگی سے فرار کا نام دے لیں - مگر ایسا فرار زندگی کو زیادہ زرخیز بنانے کے لیے عمل میں آتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ہر تصنع تہذیبی زندگی کے معانی زندگی کی خشک سالی کے ھیں - اور تصنع کی نفی ھمیشہ خلوص جذبات ہے - وہ جذبات جو انسانی روح کی گہرائیوں سے پھوٹتے ھیں ، اور ان کی تمام سادہ و معصوم شکلیں اگر صنعت شعری کے حوالے سے معرض اظہار میں نہ آئیں تو گیت بن جاتی ھیں - اصل انسانی فطرت، خارجی فطرت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور گیتوں میں انسان تہذیب کی شعوری دنیا کا لبادہ اتار کر فطرت کی معصومیت سے ھمکنار ہو جاتا ہے - گیتوں میں استدلال نہیں ہوتا اور بقول میرا جی آپ " کیوں " اور " کیسے " نہیں پوچھ سکتے -

مجھے احساس ہے کہ میں آپ کے سامنے بڑی بوجھل باتیں کر رہا ہوں - لیجئے میں اب ان تمام فکری و عقلی باتوں کی نفی کرتا ہوں اور توازن کی خاطر آپ کو میرا جی کا ایک چھوٹا سا گیت سناتا ہوں :

بھیج بھیج سندیسے اپنے مجھے بلانے والے

جب تیرا سندیسہ آئے برہ اگن بھڑکائے
ساگر نینوں کا سوکھے من کا سونا بہہ جائے

بیتے سکھ سب یاد آجائیں من چٹکی میں مسلیں
بے بس من کچھ کر نہ سکے اور تڑپ تڑپ رہ جائے

دل کو سکھ دینے والے دل کو تڑپانے والے
بھیج بھیج سندیسے اپنے مجھے ستانے والے

ملنے میں مجبوری ہے پر سندیسے تو آئیں
برہ اگن بھڑکائیں من کو تیرا نام جپائیں
تیرا نام جپائیں من کو کیا کیا سکھ پہنچائیں
آشا ایک ہے اب سندیسے آئیں ، آئیں ، آئیں